BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

May: *Il cinema verità* - Laura: *Cannes '64* - Verdone: *Ròdcenko nell'avanguardia* - Di Giammatteo: *Bergman e "Il silenzio"* - Gambetti: *La settimana di Valladolid* - Quargnolo: *Cinema italiano 1925-1929.*

Recensioni e rubriche di: *AUTERA, CHITI, KEZICH, MORANDINI, VALMARANA.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXV - NUMERO 4-5 - APRILE-MAGGIO 1964

Sommario

Il ministro Corona consegna il premio « Umberto Barbaro » . . . . . Pag. I
Fellini: sette « Nastri d'argento » e l'« Oscar » . . . . » II
Notizie varie . . . . » IV

SAGGI E SERVIZI

RENATO MAY: *Dal cinema al cinema-verità* . . . . » 1
MARIO QUARGNOLO: *Un periodo oscuro del cinema italiano: 1925-1929* . . . . » 16
Filmografia del cinema italiano 1925-1929
ERNESTO G. LAURA: *Cannes '64: un Bergman giapponese e le ricerche di Demy* . . . . » 33
I film di Cannes
MARIO VERDONE: *Ròdcenko nell'avanguardia* . . . . . . » 72

NOTE

FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Ingmar Bergman, un ribelle ai margini dell'Europa* . . . . » 90
GIACOMO GAMBETTI: *Valladolid, una manifestazione che ha una ragione di essere* . . . . » 97
FRANCESCO BOLZONI: *Thomas Mann e il cinema* . . . . . » 104

I FILM

TYSTNADEN (*Il silenzio*) di Mario Verdone . . . . » 107
LA CALDA VITA di Mario Verdone . . . . » 112
LA DONNA SCIMMIA di Leonardo Autera . . . . » 114

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 4-5

aprile-maggio 1964

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il ministro Corona consegna il premio "Umberto Barbaro"

Il Ministro per il Turismo e Spettacolo, on. Achille Corona, ha assistito il 2 aprile al conferimento del premio « Filmcritica Umberto Barbaro » assegnato quest'anno a Luigi Chiarini, Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, per il libro « Arte e tecnica del film ».

Nel corso della manifestazione, svoltasi nell'Aula Magna del Centro Sperimentale di Cinematografia, ha preso per primo la parola il Commissario straordinario del Centro, Nicola De Pirro, il quale, dopo aver porto il saluto del Centro al Ministro Corona e averlo ringraziato per la sua presenza, ha ricordato la figura dello scrittore scomparso, cui è intitolato il premio.

Ha preso quindi la parola il Presidente della giuria del premio, Galvano Della Volpe, il quale ha detto tra l'altro che Luigi Chiarini e Umberto Barbaro furono uniti da anni di lavoro e da fraterna amicizia ed ha annunciato che la giuria del premio, su suggerimento di Luigi Chiarini, il quale non ritira la somma, ha deciso di assegnare l'importo per una borsa di studio per i figli di Umberto Barbaro. L'importo di quest'anno va ad aggiungersi a quello non ritirato lo scorso anno da Carlo Lizzani premiato per il suo volume « Storia del cinema italiano ».

Successivamente ha preso la parola il Ministro Corona il quale ha detto che « il cinema italiano deve molto a Umberto Barbaro e che molti uomini devono allo scrittore la loro formazione. Ciò che ha scritto Barbaro — ha ricordato l'on. Corona — non è rimasto circoscritto nel particolare settore della cultura cinematografica, ma ha avuto grande risonanza. Oggi — ha proseguito il Ministro — vengono nuovamente uniti i nomi di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini: il loro merito maggiore è quello di aver dato al cinema italiano un fondamento estetico che ha contribuito a portare in alto la cultura cinematografica del nostro paese ».

Nella motivazione del premio assegnato a Luigi Chiarini è sottolineato: « l'alto impianto teorico, nonché l'importanza delle conclusioni ».

La giuria del premio, composta da Galvano Della Volpe (presidente) e dai registi e critici Floris Luigi Ammannati, Edoardo Bruno, Nicola Ciarletta, Mario Monicelli, Glauco Pellegrini, Armando Plebe, Libero Solaroli e Gino Visentini, ha inoltre segnalato i volumi di Fernaldo Di Giammatteo « Cinema per un anno » e di Claudio Varese « Cinema arte e cultura ». La giuria non ha ritenuto invece di assegnare per quest'anno il premio destinato a un saggio critico, edito o inedito.

Erano presenti tra gli altri alla manifestazione l'avvocato Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, Achille Valignani segretario generale dell'ANICA, Mario Monicelli, la vedova di Umberto Barbaro, allievi e insegnanti del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Vita del C. S. C.

VISITE STRANIERE AL CENTRO — Il 20 aprile ha visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia una delegazione coreana, composta dal Direttore dell'Ufficio Informazioni del Ministero delle Pubbliche Informazioni, Jungchul Lee, dal capo-sezione Relazioni con l'Estero dello stesso Ministero, e dal prof. Kim Ki Doo, dell'Università di Seul.

Il 2 maggio ha compiuto una visita un gruppo di insegnanti dell'Industrial College of the Armed Forces di Washington, guidati dal gen. T. E. Iponghton, comandante del College.

Il 26 maggio è stato al Centro il Direttore Generale delle Relazioni Culturali della R.A.U., Mahmoud el Nahas.

Hanno pure effettuato visite all'Istituto il Direttore del National Film Board of Canada ed una delegazione di produttori ed esportatori cinematografici della Germania occidentale, accompagnati da funzionari di Unitalia Film.

Gli ospiti sono stati accolti dal Direttore del Centro, dottor Fioravanti.

INCONTRO CON I CINEASTI UNGHERESI — In occasione della Settimana del Cinema Ungherese tenutasi a Roma e a Milano nel mese di marzo, sono venuti al Centro Sperimentale di Cinematografia i cineasti partecipanti alla manifestazione: il vice direttore generale per la cinematografia presso il Ministero della Cultura, Istvan Kondor, il critico (e nostro collaboratore) Istvan Nemeskurty, che è anche dirigente degli studi « Budapest », l'attrice Klari Tolnay, il regista Gyorgy Revesz e Eva Palocz della Hungarofilm. In una speciale proiezione per gli allievi sono stati proiettati « shorts » degli studenti della scuola cinematografica di Budapest, tra cui uno di Istvan Gaal, già allievo del C.S.C. Dopo la proiezione, Istvan Nemeskurty ha tenuto un dibattito con gli allievi sull'attività dei giovani cineasti magiari.

Fellini: sette "Nastri d'argento" e l'"Oscar"

In una nuova sala cinematografica romana, l'Eurcine, sono stati assegnati il 6 aprile, alla presenza del Ministro dello Spettacolo on. Corona, i « Nastri d'argento », dovuti, come è noto, ad un duplice referendum fra i soci del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani.

Ecco i « Nastri » per il 1964:

MIGLIORE REGIA: Federico Fellini (*8 1/2*);

MIGLIORE PRODUTTORE: Angelo Rizzoli (*8 1/2*);

MIGLIOR SOGGETTO: Federico Fellini e Ennio Flaiano (*8 1/2*);

MIGLIORE SCENEGGIATURA: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi (*8 1/2*);

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Silvana Mangano (*Il processo di Verona*);

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Ugo Tognazzi (*Una storia moderna - L'ape regina*);

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Sandra Milo (*8 1/2*);

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Folco Lulli (*I compagni*);

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: Nino Rota (*8 1/2*);

MIGLIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Gianni Di Venanzo (*8 1/2*);

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Giuseppe Rotunno (*Il gattopardo*);

MIGLIORE SCENOGRAFIA: Mario Garbuglia (*Il Gattopardo*);

MIGLIORE COSTUMISTA: Piero Tosi (*Il Gattopardo*);

MIGLIORE FILM STRANIERO: *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Arabia) di David Lean (Gran Bretagna).

* * *

Al Civic Auditorium di Santa Monica (California) sono stati assegnati il 13 aprile, presentati da Jack Lemmon, gli « Academy Awards » (« Oscar ») dell'Accademia delle Arti e delle Scienze Cinematografiche.

Ecco gli « Oscar » 1964:

MIGLIORE FILM: *Tom Jones* di Tony Richardson (Gran Bretagna);

MIGLIORE REGIA: Tony Richardson (*Tom Jones*);

MIGLIORE SCENEGGIATURA DERIVATA DA OPERA LETTERARIA: John Osborne (*Tom Jones*);

MIGLIORE SOGGETTO E SCENEGGIATURA ORIGINALI: James R. Webb (*How the West Was Won*, La conquista del West);

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Patricia Neal (*Hud,* Hud il selvaggio);

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Sidney Poitier (*The Lilies of the Field,* I gigli del campo);

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Margaret Rutherford (*The V.I.P.s,* International Hotel);

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Melvyn Douglas (*Hud,* Hud il selvaggio);

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: John Addison (*Tom Jones*);

MIGLIORE ADATTAMENTO MUSICALE: André Previn (*Irma la Douce,* Irma la Dolce);

MIGLIORE CANZONE: James Van Heusen (musica) e Sammy Cahn (parole) per « Call Me Irresponsible » (*Papa's Delicate Condition*);

MIGLIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: James Wong Howe (*Hud,* Hud il selvaggio);

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Leon Shamroy (*Cleopatra*);

MIGLIORE SCENOGRAFIA PER FILM IN BIANCO E NERO: Gene Callahan (*America, America*);

MIGLIORE SCENOGRAFIA PER FILM A COLORI: Irene Sharaff, Nino Vittorio Novarese, Renie (*Cleopatra*);

MIGLIORE COSTUMISTA PER FILM IN BIANCO E NERO: Piero Gherardi (*8 1/2*);

MIGLIORE COSTUMISTA PER FILM A COLORI: Irene Sharaff, Nino Vittorio Novarese, Renie (*Cleopatra*);

MIGLIORE MONTAGGIO: Harold F. Kress (*How the West Was Won,* La conquista del West);

MIGLIORE SONORO: Franklin E. Milton (*How the West Was Won,* La conquista del West);

MIGLIORI EFFETTI SONORI: Walter G. Elliott (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad Woold,* Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo);

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI FOTOGRAFICI: Emil Kosa jr. (*Cleopatra*);

MIGLIOR DISEGNO ANIMATO: *The Critic*;

MIGLIORE DOCUMENTARIO LUNGOMETRAGGIO: *Robert Frost: a Lover's Quarrel with the World*;

MIGLIOR DOCUMENTARIO CORTOMETRAGGIO: *Chagall*;

MIGLIOR CORTOMETRAGGIO A SOGGETTO: *An Accurance at Owl Creek Bridge*;

MIGLIOR FILM STRANIERO: *8 1/2* di Federico Fellini (Italia);

PREMIO « IRVING THALBERG » PER UN PRODUTTORE: Sam Spiegel.

Federico Fellini esce da trionfatore dai « Nastri d'argento » — ben sette! — e dagli « Oscars », dove per la quarta volta egli ottiene la statuetta per il miglior film straniero. Mentre prosegue la crisi industriale del cinema italiano, gli autori mostrano di essere ben vivi e ne fa fede il sempre più largo riconoscimento ad un film come quello di Fellini che esce dai sentieri battuti del conformismo e della tradizione per dare forma personale ai problemi d'un artista inquieto i cui dilemmi di coscienza si calano nel flusso d'un'esistenza pienamente vissuta e accettata. Dei « Nastri » va segnalato anche con compiacimento quello assegnato a Tognazzi, un bravo attore che ha saputo costruirsi da solo una personalità, salendo dall'avanspettacolo al teatro anche di prosa e dal teatro giungendo ad un cinema impegnato (sia pure in chiave satirica) dopo un iniziale periodo di artigianato comico in filmetti secondari. Qualche perplessità può invece suscitare il riconoscimento al film di David Lean nell'annata che aveva visto sui nostri schermi Harakiri *di Kobayashi e* Luci d'inverno *di Bergman. Fedeli ad una concezione del cinema come spettacolo, i soci dell'Academy hanno fatto piovere gli « Oscar » maggiori su quell'elegante saggio di spettacolo in costume settecentesco che è* Tom Jones. *I grandi sconfitti sono i « kolossals » —* Cleopatra *e* La conquista del West *— appena ricordati con pochi premi marginali. Non forse eccezionali le prestazioni interpretative premiate; si è comunque compiuto un atto di civiltà che una volta la vecchia Hollywood non avrebbe consentito premiando il bravo Poitier, primo attore negro coronato con l'ambita statuetta, mentre per i caratteristi si è messa in luce il felice rientro nel cinema (di cui già un buon esempio s'era avuto in* Billy Budd*) di Melvyn Douglas. Nel complesso, la scelta degli « Oscar » denota miglior gusto d'un tempo ma manca ancora di coraggio, di spregiudicatezza. Si esalta un modello di film « all'antica » quando anche in America vi sono voci nuove ed insolite.*

Notizie Vàrie

MALLE ESORDISCE NELLA LIRICA — Louis Malle esordisce come regista di un'opera lirica. Gli è stata infatti affidata la messa in scena de « Il cavaliere della rosa» di Strauss, che sarà eseguita al « Festival dei due mondi » di Spoleto sotto la direzione del M. Thomas Schippers.

PAOLO VI° ISTITUISCE UNA PONTIFICIA COMMISSIONE PER LE COMUNICAZIONI SOCIALI — Papa Paolo VI° il 7 marzo ha istituito una Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali, affidando ad essa, « per quanto concerne gli interessi della religione cattolica », i problemi relativi al cinema, alla radio, alla televisione e alla stampa.

QUATTRO PREMI PER « I COMPAGNI » A BUENOS AIRES — *I compagni* di Monicelli ha vinto il gran premio del Festival di Buenos Aires (che da quest'anno sostituisce quello di Mar del Plata), ottenendo inoltre il premio per il miglior soggetto, quello della critica e quello cattolico (dell'O.C.I.C.).

UNA CONDANNA AL REGISTA DE FINA — Oscar De Fina, regista di *Sexy ad alta tensione,* è stato condannato a sei mesi di reclusione dal Tribunale di Bergamo perché l'opera è stata ritenuta lesiva della morale e del buon costume. A Giuliana Garavaglia ed a Maria Luisa Cattaneo, amministratici della casa di produzione, condannate alla stessa pena, è stata concessa la sospensione condizionale della pena. Il film circolava munito di regolare « nulla osta » della Commissione di Censura.

L'EX-MINISTRO FOLCHI PRESIDENTE ONORARIO DELL'E.S.I. — L'ex-ministro on. Alberto Folchi è stato eletto presidente onorario dell'Ente Spettacolo Italiano.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 13 aprile in Italia, a Capri, *Veit Harlan,* 64, regista del cinema tedesco del periodo nazista (*Suss l'ebreo, La città d'oro*); il 20, a New York, *Ben Hecht,* 70, narratore, drammaturgo, sceneggiatore (« Oscar » 1935 per il soggetto di *The Scoundrel*), regista dal cinema statunitense; il 3 maggio, a Roma, *Vittorina Lepanto,* 79, attrice teatrale e « diva » del cinema muto; il 6, a Parigi, *France Dhélia* (Franceline Benoit), 65, attrice del cinema muto francese; il 14, a Londra, *Diana Wynyard,* 58, attrice del teatro e del cinema britannico.

ZUKOR LASCIA LA PRESIDENZA DELLA PARAMOUNT — Adolph Zukor ha lasciato la presidenza della Paramount a George Weltner, divenendone presidente onorario. Barney Balabam è stato invece nominato presidente del consiglio d'amministrazione.

PASOLINI ASSOLTO DALL'ACCUSA DI OFFESA ALLA RELIGIONE — Pier Paolo Pasolini, condannato a suo tempo a quattro mesi di reclusione per aver offeso la religione dello stato con l'episodio *La ricotta* di *Rogopag,* è stato assolto con formula piena dalla Corte d'appello di Roma.

Dal cinema al cinema-verità

di *RENATO MAY*

Il cinema, arte del tempo, non resiste al tempo. Perché il contatto ottico immediato con l'opera filmica non ha la normale possibilità di ripetersi con sufficiente frequenza. Un film viene visto in genere una volta sola: chi vede il film due volte o più è qualcuno che già intende sottrarsi alle suggestioni passive dello spettacolo cinematografico, per tentare di cogliere — del film — un senso più profondo. In altre parole non è più « pubblico » ma comincia già ad appartenere alla schiera eletta degli specialisti.

Ma la seconda visione di un film — a breve o lontana scadenza — è ancora insufficiente ai fini di una cultura non superficiale. A distanza di tempo, del film rimane a volte una copia — magari deteriorata — in cineteca (da cui uscirà raramente, con giustificata riluttanza); una scheda, forse, che lo collocherà storicamente al suo posto in una certa corrente; quello che ne hanno scritto più o meno frettolosamente i critici, o con maggiore meditazione i saggisti e gli storici; e — infine — qualche fotografia, quasi sempre insufficiente, o per lo meno inadatta, a richiamare alla memoria i valori cinematografici a cui vorrebbe riferirsi.

Così quella stratificazione delle nozioni e delle idee che dovrebbe costituire una base più solida per una cultura specifica avviene in modo incompleto e, comunque, imperfetto se non — peggio — deformato. Dei vecchi film (e « vecchio » è un film che abbia superato appena un paio di stagioni) non rimane dunque molto di più che il ricordo di qualche immagine suggestiva, il vigore di un personaggio, la singolarità di una sequenza per originalità di linguaggio, l'attualità più o meno bruciante dell'argomento, ed infine un complesso di nozioni storico-filologiche in cui è difficile districare il vero dal falso o dal deformato, perché rim-

balzate di seconda, terza, ed anche quarta mano attraverso quanto ne è stato scritto a suo tempo dagli esperti.

Da qui l'inevitabile formazione di una mitologia: la mitologia dell'eroe cinematografico: il « divo », che non si misura in rapporto al suo estro ed alla sua capacità, ma in rapporto alla popolarità del personaggio che — magari in una sola occasione — ha costruito sullo schermo. La mitologia dell'autore: si scrive orgogliosamente nei titoli di testa: « è un film di ... » anche se il regista è alla sua prima prova, ma già sufficientemente popolarizzato dagli uffici stampa. La mitologia dei contenuti come — a distanza — unico residuo metro di giudizio critico. La mitologia delle mitologie — infine — quella cioè che aspirando a formulazioni teoriche meno provvisorie, si rifà a puri concetti come la tecnica, il linguaggio, l'impegno, magari, come se — sminuzzata con procedimento critico arbitrario l'unità delle opere — fosse possibile la decantazione o la sublimazione di uno solo di tali concetti, in funzione di poesia.

Troppo facile, o troppo complesso. Troppo facile perché nella complessità dei fatti filmici è certamente agevole cogliere in una sorta di linea di minor resistenza tutti quelli, certamente più numerosi, che si riferiscono alla evoluzione del costume, o all'attualità del gusto, o al progresso della tecnica, nei confronti di quelli — certamente meno frequenti — che permettono un discorso sulla poesia del film.

Complesso perché il capovolgimento o il semplice abbandono dei fondamenti di un'estetica non legata ai valori contingenti e deperibili dell'attualità (politica, sociale, culturale, tecnica ecc.) o dello spettacolo, porta inevitabilmente a confondere le idee ed a falsare le prospettive. Si può quindi affermare senza essere troppo lontani dalla verità, che mentre una grossa parte della tematica relativa alla produzione cinematografica attuale più che ad un'evoluzione corrisponde ad una seconda istanza di temi vecchi e logori riproposti con una tecnica più scaltrita e — all'apparenza — innovatrice, la mitologia della tecnica o del linguaggio rispolvera a sua volta esperienze vecchie di decenni, favorita a sua volta da quella approssimazione critica di cui si discorreva.

Non intendo affermare che il panorama della produzione cinematografica contemporanea sia tutto risolto in modo così squallido e confuso: è ben difficile in ogni campo ed in ogni tempo sopprimere, o semplicemente comprimere gli autentici diritti della

poesia. Ma le rare eccezioni non formano la regola, né si può pretendere che un ordine poetico debba nascere proprio da un disordine critico.

Considerata quindi questa fenomenologia nel suo complesso, divengono facili e, in un certo senso, giustificabili le accuse di eccessivo tecnicismo rivolte a gran parte dell'attuale produzione, così come diviene logica l'esasperata rivalutazione dei contenuti, anche se non sostenuti da una tecnica sufficientemente matura. Ma non ci si avvede che giudicando con tali metri si finisce col confondere nel film, da una parte il testo col pretesto, e dall'altra l'impegno con l'ingegno.

Ed ecco, dimenticate le antiche esperienze, tornare necessariamente attuali i vecchi motivi della saggistica, con gli stessi interrogativi che ci si proponevano alcune decine di anni fa, con la stessa esigenza di allora, di una chiarezza di risposte, e con l'esigenza nuova di un ridimensionamento che tenga conto non tanto dei progressi miracolosi della tecnica (del tutto insufficienti però a fornire una spiegazione soddisfacente) o che segni i limiti della validità delle opere entro gli angusti (sia pur mutevoli e costantemente rinnovati) confini dell'attualità; ma che colga nell'intera complessità della problematica, quel solo aspetto che appare suscettibile di un'evoluzione organica: il linguaggio.

* * *

Fra tutti i temi della saggistica cinematografica il linguaggio è certamente quello più soggetto ad interpretazioni false o deformate: perché in un ideale flusso creativo il problema del linguaggio si pone esattamente a metà strada fra la tecnica e l'espressione. Esiste dunque una difficoltà critica (si intende in linea teorica, perché nella pratica il giudizio sarà ovviamente possibile e diverso tra opera ed opera) a distinguere fino a quale punto il linguaggio sia da considerare come uno dei modi della tecnica del comunicare, ed oltre quale limite il linguaggio stesso divenga « linguaggio espressivo », partecipe quindi dello stile di un autore.

Proprio a causa di questa difficoltà è accaduto che per molto tempo la problematica del linguaggio cinematografico sia stata sottovalutata se non ignorata dalla critica.

Il linguaggio — si diceva — appartiene alla tecnica, e quindi non interessa l'arte: anzi l'arte se ne deve guardare perché la pre-

tesa della tecnica del linguaggio sarebbe proprio quella di imprigionare l'estro improvviso dell'artista entro schemi convenzionali, e quindi retorici.

Negli schemi idealistici che hanno dominato la cultura italiana per un buon mezzo secolo questo atteggiamento trovava una sua logica giustificazione. Il processo creativo — si pensava — va risolto tutto nella sfera dell'intuizione, e il problema del linguaggio è invece da collocare nella sfera del razionale. Dunque i casi possibili sono evidentemente due: o si considera il processo relativo al linguaggio come un processo integrativo della creazione artistica ed allora il linguaggio fa parte dell'espressione e la sua problematica è risolta dall'artista intuitivamente. Oppure il linguaggio appartiene alla tecnica del comunicare e segnerà in questo caso un momento susseguente e distinto rispetto al momento creativo, già totalmente risolto nell'intuizione.

In questa seconda eventualità il linguaggio — come la tecnica — si porrà necessariamente rispetto all'artista in una posizione di resistenza da distruggere più che da vincere. Come si vede nelle due eventualità il problema del linguaggio si annulla e scompare, assorbito e distrutto.

Ma il cinema è linguaggio prima che qualsiasi altra cosa: un film (che raggiunga o non raggiunga l'arte) dice o racconta sempre qualche cosa: trasmette e comunica idee attraverso la via dell'analisi, come quella del sentimento. I primi saggisti sembravano non essersene accorti, ed oscillavano tra le due opposte tendenze estreme: il cinema come semplice strumento di documentazione o di riproduzione, e il cinema come strumento d'arte.

La prima tesi derivava come logica conseguenza dalle stesse esperienze scientifiche che avevano preceduto ed accompagnato il brevetto dei fratelli Lumière; la seconda rifletteva non solo le aspirazioni segrete dei più entusiasti e progressisti uomini di cultura, ma una incontestabile realtà. Perché se la macchina cinematografica — la macchina « per rifare la vita » — divulgava e commercializzava sotto nuova veste opere già espresse nelle forme d'arte tradizionali (il teatro, il romanzo, la pittura ecc. ...) era tuttavia evidente che le rappresentazioni cinematografiche contenevano tutte — anche le più banali come le più rigorose — uno specifico ignoto: un qualche cosa che, di esse, faceva un oggetto diverso e del tutto nuovo.

Max Linder, e poi Chaplin, più ancora per l'affermazione pre-

potente di un loro singolare ed inconfondibile mondo che per originalità inventiva, costituivano l'incontestabile prova che qualche cosa di nuovo era nato col cinema. È il momento della ricerca degli specifici: si vogliono riconoscere ed isolare i motivi che fanno del cinema un'arte, e — soprattutto — un'arte nuova ed originale.

Ma la saggistica degli specifici si fonda a sua volta su di un grosso equivoco. Per le ragioni già dette gli specifici cinematografici vengono considerati sotto la prospettiva critica dell'arte — un'arte nuova — e si conclude con disinvoltura che la condizione necessaria e sufficiente perché un film sia opera d'arte è data dal suo esprimersi attraverso gli specifici: inquadratura e montaggio, a cui qualcuno aggiunge il primo piano ed il ritmo.

Si creà così la formula critica del cosidetto « cinema cinematografico »: un'arte, cioè, che trova originalità e validità estetica solo nella fedeltà ai propri mezzi ed al proprio linguaggio. Ed i teorici — oggi considerati classici — avallano questa opinione, certi di aver trovato la soluzione di un vecchio problema: la ricerca di una sicura metodologia critica, e di poter contrabbandare per formulazioni estetiche — anzi per i fondamenti di un'estetica nuova — una materia certamente contingente e storicamente legata ad un processo di sviluppo di tutt'altra natura.

« Base estetica del film è il montaggio » — si dice — o « tutto quanto si esprime nel film ha volore artistico solo se espresso in termini di inquadratura e montaggio ». Ma non ci si avvede che mentre si vuol categoricamente rifiutare per il film la servitù di una « grammatica » di struttura che fa appello alla necessaria comprensibilità della comunicazione — come incompatibile con le ragioni dell'arte — ci si piega ad una diversa grammatica meno evidente come tale ma non meno insidiosa e vincolante. Alla grammatica delle strutture si preferisce una grammatica della critica, e l'aberrazione giunge a tale punto che si finisce col misurare la grandezza di un Pudovchin, di un Vertov, o di un Eisenstein, al metro delle rispettive teorie piuttosto che al metro delle rispettive opere.

Io non credo assolutamente che i cosiddetti grandi teorici intendessero questo: essi erano anzittutto artisti, e poi maestri (e non viceversa). Nei loro saggi essi non hanno fatto altro che raccontare le loro esperienze — personali, e sia pure preziose — e questo spiega il loro empirismo come la parzialità delle loro visioni

teoretiche, come — infine — le loro non infrequenti contraddizioni.

Su che cosa si fonda, ad esempio, fuor della pratica e della tecnica, il contrasto fra la teoria del montaggio a priori e quella del montaggio a posteriori? Un film, come qualunque altra opera, è determinato solo quando è compiuto. Il che vuol dire che i momenti parziali della sua creazione non possono essere considerati criticamente, in una teorica valida, separatamente ed isolatamente.

Una simile teoria non può dunque avere valore critico, ma solo valore pratico. Nel film compiuto sceneggiatura e montaggio coincidono e se vengono considerati separatamente in rapporto a valori distinti, essendo la sceneggiatura la previsione del montaggio ed il montaggio l'attuazione della sceneggiatura, bisogna concludere che i fattori distintivi nel film compiuto — se ci sono — appartengono solo al mondo delle buone o cattive intenzioni non realizzate, che pertanto si trovano al di fuori di ogni possibile valutazione critica.

Non teoria, quindi, ma al massimo distinzione fra diversi metodi di lavoro, cioè non l'arte ma un antecedente dell'arte: una tecnica particolare, un limitato strumento di linguaggio. Ma qui le possibilità critiche offerte dalla distinzione non mancano: esse investono in sostanza due problemi egualmente interessanti. Il primo consiste nella ricerca di un « momento creativo » nella realizzazione cinematografica; il secondo riflette due atteggiamenti diversi dell'artista di fronte alla materia.

Non importa se il primo di tali problemi doveva fatalmente risolversi in una sorta di ricerca del tempo perduto: la soluzione apparentemente negativa (non esiste uno, o un solo momento creativo nella realizzazione del film) riportava la discussione con maggior vigore e con nuove prove sull'argomento dell'originalità del linguaggio cinematografico.

Perché se il film non è soltanto e separatamente solo soggetto e sceneggiatura e solo montaggio, o solo recitazione ecc. ecc. ciò vuol dire che l'arte cinematografica — in quanto tale — non è tributaria di nessun « momento » preesistente al film compiuto, e che il cinema è validamente legato (in modo strumentale, si intende) solo alla propria tecnica, alle proprie strutture, al proprio linguaggio.

Cinema-cinematografico, dunque, e fedeltà agli specifici. Col bizzarro risultato che partendo da Chaplin come prova delle pos-

sibilità espressive del cinema, si finisce proprio col rinnegare Chaplin che nei suoi film rifiuta sistematicamente tutte le più facili convenzioni del linguaggio cinematografico o, se le accetta, lo fa con assoluta noncuranza e col più ostentato disinteresse.

Bisognerebbe dunque concludere che il conflitto è insanabile? È vero che qualcuno parla, ad un certo punto, di specifici « come tendenza », pensando così di lasciar la porta aperta ad ogni possibilità speculativa, qualunque sia la natura del problema critico, e che il film rientri o non rientri negli schemi teorici del cinema-cinematografico. Ma la soluzione appare ancora una volta indecisa e grossolana, per il sussistere della contraddizione: una cosa è o non è, e non può semplicemente — non essendo — tendere ad essere. Lo specifico « come tendenza » nella teoria non ha senso e nella pratica non spiega nulla. Bisogna quindi tornare alla più ragionevole distinzione tra linguaggio ed arte, ed a considerare l'arte come un superamento del linguaggio.

È questa la sola formulazione nella quale possono realisticamente coesistere Chaplin ed il montaggio creativo, Flaherty ed il cinema-cinematografico.

Il secondo problema consente un'apertura critica ancora maggiore perché segna in sostanza un limite che si ripropone in ogni forma d'arte: un limite che separa nettamente e su prospettive opposte i modi di ogni processo creativo. L'artista può infatti conseguire la rappresentazione del proprio mondo mediante la scelta di una scelta (indifferentemente in senso critico, perché ogni artista è creativamente orientato in rapporto al proprio temperamento in una sola di queste due prospettive — o almeno in una sola alla volta —) che può essere indifferentemente rivolta verso il mondo oggettivo che lo circonda, o verso il proprio mondo soggettivo.

Arte classica ed arte romantica, appello alla realtà e appello al sentimento, sono in una continua alternativa storica gli aspetti più vistosi di questo dualismo. Così, per rimanere nel campo del cinema, il documentarismo, il verismo, il realismo, il neorealismo, dai Lumière ad *Hallelujah!* di Vidor, da Vertov a Rossellini, non si oppone ma integra in una completa prospettiva critica e storica la teoria di film che corre da Méliès a Wine, da Clair a Dreyer, a Bergman.

È vero che fattori esterni e contingenti: certi limiti di natura

tecnica od economica, ad esempio, o il mutare dei rapporti sociali tradizionali, o della struttura stessa della società, possono favorire la preferenza dell'artista per l'una o l'altra di queste due prospettive. Ma è noto ed indiscutibile che il moltiplicarsi delle sollecitazioni esteriori non può mai determinare la scelta dell'artista. Proprio l'aver dimenticato questo fatto essenziale ha portato certa critica a credere che la validità estetica del neorealismo cinematografico italiano fosse strettamente dipendente dai suoi contenuti sociali, e legata al momento storico della Resistenza, mentre quanto in esso vi era di esteticamente vitale dipendeva invece dalla pura classicità delle sue prospettive, e soprattutto dal rifiuto di tutte le convenzioni del linguaggio cinematografico tradizionale divenute retorica, e di tutte le sue sovrastrutture romantiche divenute falsità.

Ma se in realtà era questa la sostanza del fenomeno, bisogna ancora spiegare perché abbandonata una certa tematica contingente il neorealismo è sembrato esaurito nelle sue fonti vitali. A mio avviso la soluzione di questo problema critico si trova in due fatti: anzitutto in un errato tentativo di presa di coscienza del fenomeno da parte degli artisti; secondariamente, poi, nell'esigenza di ricostruire le basi per un nuovo linguaggio, quando le convenzioni del vecchio sembravano distrutte, intesa però in modo del tutto esteriore. Così ambedue queste cause, proprio perché fondate su di un'impostazione equivoca del problema, erano fatalmente destinate a degenerare nel peggiore formalismo.

Così le teoriche del neorealismo portavano da una parte un largo settore del cinema italiano a scadere nel bozzettismo di maniera e nel dialettismo (la vita che si presume di poter cogliere nel suo divenire) e dall'altra al formalismo estetizzante e per lo più falso di una concezione neoromantica del cinema, coi film francesi della cosiddetta « nouvelle vague ».

Non a caso i rappresentanti di questa corrente si proclamano riuniti solo da una comune etichetta di comodo (difendendo così una sorta di personalistica anarchia intellettuale), e non a caso essi riconoscono paradossalmente come loro « maestri » i più importanti esponenti del neorealismo italiano.

Parallelamente la saggistica (bisognerebbe dire piuttosto e più giustamente: l'opinione corrente) torna a riconsiderare dualisticamente il fondamentale problema del linguaggio, e gli esperti si attestano nuovamente sulle consuete due posizioni: ci sono quelli

che sostengono che il linguaggio è lo stile (e parlano del linguaggio di questo o quel regista, intendendo in realtà per linguaggio il suo personale modo di esprimersi) e quelli che avendo scoperto che il cinema non è soltanto arte ma anche modo per comunicare, trovano più comodo rinunciare all'arte che ai contenuti della comunicazione, e sostengono (con la consueta assenza di sensibilità e di fantasia) che la sola cosa importante è « quello che si vuol dire » e che — dunque — un film è bello solo se dice cose importanti, non importa come.

Quanto a giudicare se le cose dette dal film siano o non siano importanti, provvederà il critico di parte a decidere su un metro puramente ideologico. Nascono così la figura del critico (e del regista) divagato ed estetizzante, e quella del critico (e del regista) impegnato. Ed ovviamente risorgono in questa seconda figura tutte le vecchie preoccupazioni: quella della socialità del film (o della sua utilità sociale) come quella della sua moralità (intendendo per questo non un'eticità intrinseca che scaturisca nell'opera dall'interno, ma l'imposizione di schemi moralistici esteriori e convenzionali).

Le stesse contraddizioni travagliano il mondo della tecnica e così contro il film sovraccarico di tecnicismi, in cui tecnica e linguaggio sembrano divenuti solo un acrobatico pretesto dell'intelligenza, si realizza il film scarno: il film-nudo che con scaltrezza afferma di non fare concessioni all'arte ed al linguaggio, ma che vuole solo scuotere le coscienze con la forza del suo contenuto umano e sociale. Così da una parte si arriva allo splendore barocco della forma ne *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad), dall'altra all'aspra e programmaticamente sgradevole polemica de *Le mani sulla città.* Ma si tratta ancora una volta di due grossi equivoci: né l'uno né l'altro di questi due film, che per diverse ragioni hanno acceso tante polemiche, hanno nulla a che vedere con l'arte. Il primo, nonostante le sue bizzarre trovate ripetute fino all'esasperazione sulla traccia dei più preziosi cascami della vecchia avanguardia cinematografica, è privo in realtà di ogni forza d'urto perché tutto risolto in una sorta di preziosa « letteratura d'immagini » (che è cosa ben diversa e ben lontana dal cinema).

Il secondo perché mentre la sua stessa violenza polemica rifiuta il compromesso solo apparentemente (ne è prova evidente l'ambiguità di certe situazioni e di certi personaggi-chiave che al contrario soffrono poi di schematizzazioni del tutto arbitrarie) quando si

consideri il film staccato dalle sue stesse circostanze contingenti, il rapporto discorso-espressione si stempera (salvo qualche lampo intuitivo, ad esempio nella scena di inizio e nel finale) fino ad annullarsi e scomparire del tutto.

Ma qui non si tratta ora di analizzare singoli film — citati solo a titolo di esemplificazione — o di fornire nuovi argomenti ad una vecchia polemica (la polemica è cosa ben distinta dalla critica). Dobbiamo, se non vogliamo perdere di vista le stesse ragioni della nostra ricerca, prendere in esame solo le correnti del pensiero saggistico e le tendenze della produzione che, in qualche modo, aspira alla nobiltà dell'arte.

Si arriva così agli ultimi — perché più recenti — sviluppi del cinema contemporaneo, divisi nei due flussi paralleli del « cinema-inchiesta » e del « cinema-verità ». Un argomento che proposto inizialmente da un gruppo di studiosi di sociologia e di etnologia, ha in breve alimentato un settore della produzione, e numerose discussioni di incontri internazionali.

Ma a questo punto ci si deve chiedere ormai se sia nuova la richiesta di un'oggettività dell'immagine cinematografica (o televisiva). Perché questo è lo stesso fondamento di tutte le ricerche che hanno preceduto l'invenzione dei fratelli Lumière. Il cinema viene brevettato nel 1885 come strumento « scientifico » per ottenere l'analisi e la sintesi del movimento. E lo spettacolo della famosa serata al Grand Café non voleva essere e dimostrare altro se non questa conquista di carattere scientifico.

Ma se qualcuno qualche anno più tardi chiama il cinematografo « machine à refaire la vie », già prima della scoperta degli specifici del linguaggio cinematografico molti avevano compreso che il cinema non solo ha la « possibilità » di esprimere mediante una costante scelta degli elementi da rappresentare, ma — fatto almeno altrettanto importante — che il cinema non offre la contraria possibilità: di non scegliere. Così si attribuisce alla cinepresa una sorta di magia naturale: un « miracolismo » che troverà riscontro in vari teorici, tra cui proprio il capostipite dei documentaristi d'arte, e il fondatore di un primo cinema-verità: Dziga Vertov. Ma già proprio in Vertov come autore sono evidenti le contraddizioni insanabili di un cinema-verità.

Esistono attorno ad un soggetto da cinematografare infiniti possibili punti di vista. Quale entusiasta del cinema-verità potrebbe dire quale sia il punto di vista della verità, poiché evidentemente

se esso esiste tutti gli altri rappresentano una visione particolare — e quindi meno vera — della realtà?

Il cinema-verità contraddice dunque nella sua stessa essenza al principio di scelta, a cui tuttavia deve sempre inevitabilmente e necessariamente ricorrere o soggiacere. E poiché il principio di scelta è inseparabile con la stessa natura del mezzo cinematografico (scelta di inquadrature, scelta di pezzi da montare, scelta dell'ordine da dare a questi pezzi ecc.) bisogna necessariamente abbandonare ogni speranza di oggettività nella documentazione cinematografica, ed esplorare il secondo termine del dilemma: se cioè sia possibile per questa strada raggiungere la poesia.

La risposta a questo interrogativo potrebbe sembrare ovvia. Ma occorre ricordare che qui non si discutono le possibilità poetiche del documentario cinematografico (chi abbia presente proprio un documentario esemplare di Vertov presentato alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 1963, sarà facilmente convinto che la poesia dell'*Uomo dalla macchina da presa* è di natura formale, impressionistica, lirica, ecc. in breve tutto ciò che si vuole, escluso, però, ogni intento di indagine o di ricerca scientifica). Qui si vuol discutere invece una forma di cinema tutta particolare, che sembra aver già fissato alcuni principî costanti di linguaggio: appunto il film-inchiesta, cioè un qualche cosa che parte dall'osservazione di un fenomeno, prosegue con un'indagine sul fenomeno stesso, e conclude — implicitamente o esplicitamente — con una denuncia.

Ma poesia è l'affermazione singolare del mondo di un poeta: si torna quindi, ancora una volta, alla primitiva contraddizione di un poeta che intende fare un certo discorso proprio rifiutando i motivi della propria poesia. Così si approda per l'ennesima volta all'errore critico costante, per cui si confonde l'arte col linguaggio (di cui l'arte è solo un caso di eccezione), il metodo o la tecnica con la poetica, e — infine — i cosiddetti specifici con il condizionamento della stessa espressione filmica.

Per quanto questi equivoci siano stati assunti spesso come giustificazione di comodo anche da parte di esponenti qualificati di varie tendenze estetiche e culturali, ritengo che in materia ormai non possano sussistere dubbi, a meno che non si voglia accettare come buono uno dei due principî estremi ed egualmente assurdi: che in cinema tutto sia necessariamente arte, o tutto sia necessa-

riamente non-arte. Occorre quindi ancora una volta scendere a distinzioni che non avranno più un valore critico, ma semplicemente pratico.

Proprio per questa via il film-inchiesta ed il cinema-verità divengono infatti una possibilità ed una realtà di fatto. Ma per questa via si sgombera il terreno anche da un altro equivoco: quello riguardantè una diversa valutazione del fenomeno in relazione alla diversità dei metodi e delle tecniche. Tutto nello stesso calderone, dunque, che ha come sapore fondamentale la salsa più o meno piccante dell'intervista.

Diceva già Béla Balázs teorizzando il primo piano, che l'attore mostra sullo schermo cinematografico non solo la faccia « che fa », ma anche la faccia « che ha ». Non è dunque di oggi la scoperta e lo studio, in una dimensione filmica, di un rapporto tra espressione mimica e sentimento più intimo e più profondo. Le tecniche del film-inchiesta hanno, in fondo, portato la novità del fine estremo di sopprimere nell'attore (intendo per attore l'« uomo », semplicemente) l'espressione della faccia « che fa ».

Ma quali valori rimangono da attribuire alla faccia che l'attore ha? Mi sembra che la risposta non sia dubbia: si tratta di tre valori che si completano a vicenda: l'immediatezza, la spontaneità, l'attualità. La coincidenza è straordinaria, ma certamente non casuale: si tratta proprio delle tre qualificazioni che un noto teorico, peraltro non troppo sottile (R. Bretz) considera come gli « specifici » del linguaggio televisivo.

Ho già criticato la posizione del Bretz che sposta arbitrariamente il problema del linguaggio televisivo da una considerazione oggettiva del mezzo ad una considerazione relativa solo alla psicologia dello spettatore. Senza ripetere ancora le mie argomentazioni, mi limiterò ad osservare che questo complesso di rapporti ha portato da una parte alla tesi — ancor oggi ingenuamente sostenuta — che la televisione tenda alla condizione di cinema, e dall'altra ad accogliere come un nuovo orizzonte per nuove conquiste del linguaggio cinematograco una certa tecnica grossolana e maldestra che già il cinema aveva rifiutato ma che la televisione imponeva al gusto ed al costume del momento, gettando sulla bilancia dello spettacolo il peso incalcolabile della sua notevole massa di spettatori.

Chi abbia osservato con deprecabile superficialità i problemi

del linguaggio televisivo ha spesso frettolosamente concluso che o la televisione è cinema — e bisogna allora sforzarsi di fare con essa del cinema — o non lo è, ed allora la via più semplice di differenziazione consiste nell'aperto e polemico rifiuto di tutte le convenzioni del linguaggio cinematografico. Ma per rifiutare qualche cosa non è sempre indispensabile conoscerla: può essere sufficiente ignorarla. E le paurose scorrettezze di montaggio e di angolazione, i terribili microfoni in campo (e magari la stessa telecamera), l'imbarazzo, le incertezze, le stesse « papere » di attori e presentatori, sono diventate il « sale » dello spettacolo televisivo: una sorta di garanzia di una verità che rispetti e dimostri gli specifici del Bretz: l'immediatezza, l'attualità, la spontaneità.

Così con una tecnica a cui purtroppo si può pervenire non solo per mediazione, ma soprattutto per ignoranza, la televisione ha creduto di poter percorrere il cammino dalla massa all'uomo senza passare per l'attore, cioè per la « rappresentazione dell'uomo ». Convinzione assurda perché malgrado ogni tentativo di dimostrare il contrario, l'immagine sui teleschermi non è la realtà o un sostituto della realtà, ma sempre ed ancora una rappresentazione della realtà.

Il cinema, intanto, passato col neorealismo all'esame della realtà non più per prospettive esterne — secondo i vecchi schemi romantici — ma per prospettive interne, ed esaurita una certa tematica, ritiene di doversi mettere al passo coi tempi. Prima mediante la riscoperta stupita di tecniche di racconto da tempo dimenticate (la nouvelle vague rappresenta, come abbiamo visto, per la sua quasi totalità un assurdo punto di incontro tra vecchia avanguardia e nuova tecnica, tra vecchia letteratura e nuove angosce), poi attraverso il cavallo di ritorno del linguaggio televisivo di peggior gusto, con un più vivo contatto con la realtà, non più « scoperta » ma « provocata ».

Nasce così un neo-neorealismo cinematografico di seconda mano: anonimo, bozzettistico, magari giornalistico, e che comunque non aspira più ad essere creativo, ma più semplicemente (e quanto più facilmente!) critico.

« Critico »: cioè legato a contenuti criticabili. E quale contenuto più criticabile se non quello relativo ai rapporti sociali, o ai rapporti tra individuo e società? Si fanno i film-inchiesta, ma si vuole di più. E il contenuto criticabile diviene la stessa coscienza

dell'individuo di cui la macchina da presa esplora le reazioni nel-l'atto ignaro della confessione. E si arriva al cinema-verità.

Ho tuttavia parlato di film-inchiesta e di cinema-verità senza distinguere troppo. Si può facilmente sostenere l'inutilità di certe distinzioni che, col necessario rigore, finirebbero col far distinguere in sostanza opera da opera. Dirò, sempre mantenendomi su di un terreno pratico, che se si volesse ammettere una differenza, essa consisterebbe solo nel metodo e nel fine. E proprio in questo senso non sono d'accordo con quanti sostengono che i francesi del cinema-verità tenderebbero a risultati scientifici di maggior rigore, mentre gli italiani del film-inchiesta tenderebbero piuttosto alla conquista di valori poetici, o almeno spettacolari. Semmai è proprio il contrario: il film-inchiesta tende alla critica e alla denuncia, mentre il cinema-verità — malgrado le sue premesse e le sue pretese sociologiche e freddamente scientifiche — tende alla ricerca di una nuova dimensione dell'uomo. Una dimensione a cui nulla impedisce, se considerata da un poeta, di poter avere anche i caratteri della poesia.

Così dopo aver più volte sostenuto che come linguaggio il cinema può documentare validamente anche l'elenco dei telefoni o l'orario delle ferrovie, vorrei dire ora che confrontando una volta di più il linguaggio della parola con quello delle immagini, questo — proprio per la sua meno immediata utilità — è un'arte che può tendere al linguaggio, mentre la parola è un linguaggio che può tendere all'arte.

Il cinema-verità va riportato sotto questa prospettiva alla sua più modesta condizione di « strumento » di poesia, là dove il cinema-inchiesta pretenderebbe a torto di volersi identificare con la poesia stessa.

Mi sia consentito di concludere con due osservazioni che forse a questo punto non sembreranno più tanto superficiali o anticulturali. Un tempo prima di realizzare un film si giravano dei provini che poi si mandavano al macero. Oggi scoperta la suggestione umana di questo materiale si montano i provini e si mandano simbolicamente al macero i film che non si realizzano. E questo è il cinema-verità. Al di là di questo rimane solo da compiere un ultimo passo: la valorizzazione del formato ridotto familiare come strumento di un'indagine sociologica sui nonni che fumano la pipa.

Quanto al film-inchiesta esso è una squallida versione cinema-

tografica di un utile ed efficace genere televisivo, a cui potrebbe, con altrettanto squallidi risultati, corrispondere in TV la trasmissione dei meno utili e meno efficaci film di massa: i vari Ercoli e le varie Cleopatre.

Se si vuole di più si perviene a due estremi: da una parte un cinema che si autoproclama scientifico ma che non potrà mai essere tale, e quindi un cinema improponibile; dall'altra un cinema artistico che però non è più cinema-inchiesta o cinema-verità, ma soltanto cinema.

Un periodo oscuro del cinema italiano: 1925-1929

di MARIO QUARGNOLO

Riordinando alcuni dati d'archivio relativi al cinema muto italiano ho fatto la strabiliante scoperta che fra il 1925 e il 1929 — gli anni nerissimi della crisi — in Italia sono stati prodotti circa cento film. I dati statistici ufficiali della produzione italiana del 1930 in poi — cioè negli anni della rinascita — danno, per il periodo 1930-35, la cifra di 111 film; in altre parole, almeno come quantità, l'obliatissimo periodo muto si salda strettamente con quello del primo sonoro e costituisce un solido ponte fra essi e gli splendori dell'epoca d'oro (quella di Guazzoni, di Pastrone, della Bertini). Invero la crisi del cinema italiano muto si inizia fra il 1921 e il 1922, ma questo studio parte dal 1925 poiché è proprio intorno a quell'anno che la crisi si manifesta in tutta la sua ampiezza; fino al 1923-24, infatti, erano ancora i nostri film a farla da padroni sugli schermi nazionali; si trattava, per gran parte di pellicole, come dire? postume (vale a dire realizzate un paio di anni prima). Comunque scorrendo gli elenchi dei film programmati nei locali di prima visione in quegli anni e leggendo la stampa specializzata — ancora piena di notizie italiane — non si ha l'impressione netta della frattura, o meglio, del rivolgimento. Nel 1924 un grande cinema di una città capozona su una cinquantina di prime visioni ne allineava oltre venti di fattura italiana. Nel 1925 il medesimo cinema offriva al suo pubblico soltanto cinque o sei produzioni nostrane: era ormai la crisi in tutti i sensi! Meno che in uno, a ben vedere, in quello della produzione, in quanto dal 1925 al 1929 c'è stata, come abbiamo accennato e come vedremo meglio nel corso di questo studio, una produzione, tutto sommato, regolare, considerati tempi e luoghi. Ma allora è inesatto parlare di crisi? Beh, sempre da un punto di vista della produzione sarebbe forse più giusto par-

lare di ridimensionamento salutare, dopo l'orgia di pellicole mute dell'immediato dopoguerra, ma la crisi ci fu, e fortissima, nel settore del pubblico. Insomma, dei cento film realizzati tra il 1925 e il 1929 solo una minima parte raggiunse il pubblico dispiegandosi su tutto il territorio della penisola; ci sono state delle pellicole nate vissute e morte entro gli stabilimenti di produzione, oppure che hanno esclusivamente fruito di un pubblico limitato e periferico. Inoltre l'esportazione è stata ridotta all'osso e minimo è stato l'interesse di studiosi e di critici. Soltanto Roberto Paolella ha dedicato alcune acute pagine al cinema napoletano di quel periodo, ma non risultano altri studi sull'argomento visto in generale.

Si tratta dunque di una produzione semiclandestina; senza nessun pubblico nel suo complesso, senza interesse critico, senza sbocchi all'estero; di una produzione povera e artisticamente insignificante. Però bisogna ricordarla e rivalutarla, perché, per dirla alla dantesca, in questa « grossa etade » del cinema italiano emergono le figure di coloro che hanno tenuto duro oltre ogni limite, di quei produttori, tecnici, attori, operai, figuranti che resistendo in patria hanno salvato la continuità del cinema italiano e hanno permesso la sua ripresa, la quale non è nata dall'improvvisazione, ma è stata appunto preparata in quegli anni oscurissimi quando tutto pareva perduto. Insistendo e persistendo nell'esercizio del cinema in condizioni disperate quei tecnici e quegli artisti hanno posto — è possibile, per alcuni, inconsapevolmente e forse solo per ragioni di sopravvivenza fisica — la prima pietra dell'edificio del nuovo cinema italiano.

Il fenomeno Pittaluga

Bisognerà un giorno dedicare uno studio ampio e ragionato a questo produttore « moderno » del periodo in esame (e non solo di esso); un uomo che è passato da dominatore nella vicenda della industria cinematografica nazionale. Stefano Pittaluga aveva capito benissimo che il cinema italiano non poteva difendersi con dubbie esercitazioni stilistiche, ma doveva contrapporre al dilagare delle « americanate » l'unico argomento valido di cui disponesse in quel momento: Bartolomeo Pagano, alias Maciste, il gigante buono di

Cabiria, che ancora godeva di un prestigio internazionale. E i suoi « Maciste », tranne qualche altra eccezione che vedremo, sono stati gli unici film incuranti della concorrenza americana. *Il vetturale del Moncenisio,* per esempio, presentato nel 1927, batté i records degli incassi ed ebbe persino buone accoglienze critiche in sedi qualificate e generalmente ostili all'attività di Pittaluga (si veda il numero del 30 ottobre 1927 del « Cinematografo »). Un altro buon successo di Pittaluga è costituito da *Beatrice Cenci,* con Maria Jacobini, che egli aveva appositamente chiamato dalla Germania. Non mancano nella sua carriera di produttore anche gli infortuni, il più vistoso dei quali è certamente costituito da *Martiri d'Italia,* definito ironicamente « il martirio della cinematografia italiana », una serie slegata di « tableaux » che mostravano, con incredibile economia di mezzi, i punti salienti del nostro Risorgimento. Comunque, nei suoi studi torinesi di Madonna di Campagna, ha lavorato stabilmente un'agguerrita « équipe » tecnica: gli operatori Ubaldo Arata, Anchise Brizzi e Massimo Terzano, gli scenografi Lombardozzi e Gaido, tutti nomi sui quali il cinema italiano veniente avrebbe fatto largo e sicuro affidamento.

Pittaluga, quindi, nonostante certi errori forse inevitabili nel contesto in cui si muoveva, aveva capito la direzione giusta. I suoi film del periodo non si sono rivelati mai — neppure nel peggiore dei casi — un grosso passivo finanziario; grazie alla sua capillare e bene organizzata rete di distribuzione hanno raggiunto tutte le città d'Italia (e sempre nei locali di prim'ordine da lui stesso controllati) e spesso (alludiamo ai « Maciste » a a *Beatrice Cenci*) hanno varcato le frontiere a scatola chiusa, un fatto questo che non si ripeteva dai tempi di Francesca Bertini. *Il gigante delle Dolomiti* è stato l'unico film italiano presentato in Germania nel 1927.

Gli altri produttori

Accanto a quella di Pittaluga non va dimenticata l'opera di qualche altro produttore. Però l'unico « stabile », oltre a lui, è stato Gustavo Lombardo, il quale attraverso appunto la Lombardo Film, che aveva i suoi stabilimenti al Vomero, sosteneva una produzione per gran parte di ambiente napoletano, imperniata sul nome (famoso) della moglie Leda Gys. I film della Lombardo (sul

finire del muto divenuta Titanus) non hanno avuto peraltro la diffusione di quelli del Pittaluga, talvolta sono rimasti impantanati a Napoli e dintorni senza avere un respiro più ampio; tuttavia possono essere considerati esempi dignitosi e corretti su un piano strettamente industriale; era, in fondo, un marchio di fabbrica garantito che assicurava, come si dice oggi, la bontà del prodotto. Ma a Napoli florivano altre case produttrici, come l'Astra Film, l'Any Film. Esse eccellevano nella cosiddetta « sceneggiata », cioè nella riduzione filmica, seguendo un modulo del varietà, di celebri canzoni partenopee. Come è noto, Roberto Paolella è il cantore di questa produzione locale a tipo folcloristico, la quale « nella sua rudezza istintiva, presenta certi lati interessanti ed insieme repellenti, che ne fanno uno *specimen* tra i più curiosi della storia del cinema ». Oltre a Torino e a Napoli si è avuta una produzione molto seria anche a Rifredi, sobborgo di Firenze; a Rifredi c'era uno stabilimento, costruito intorno al 1921 da Giovanni Montalbano, nel quale proprio tra il 1921 e il 1930 si è sviluppata una lavorazione continuata, che ha avuto, oltre alle pellicole citate nella filmografia, *Dante nella vita dei tempi suoi* (1922) di Domenico Gaido, *Marco Visconti* (1923) di Aldo De Benedetti, *The White Sister* (1923), *Romola* (1924) entrambe di Henry King. L'ultimo film girato a Rifredi fu *Antonio di Padova* di Antamoro nel 1930. Tra gli attori che hanno agito a Rifredi ricordiamo alla svelta Conrad Veidt, Lillian Gish, Dorothy Gish, Ronald Colman, William Powell, Alberto Pasquali, Romuald Joubé, Amleto Novelli, Rina De Liguoro, Victor Varconi, Maria Corda. Il fatto più grosso, nel periodo che qui interessa, è senz'altro quello relativo al *Frate Francesco* di Antamoro. Questo film fu prodotto dalla I.C.S.A., una casa che aveva rilevato gli stabilimenti di Rifredi nel 1926 e che era diretta dal comm. Edgardo Garelli e dal marchese Roffeni Tiraferri. La I.C.S.A. si proponeva un ambizioso programma di rinnovamento dell'industria cinematografica italiana; oltre a *Frate Francesco* poteva annoverare, tra i suoi film più riusciti, anche un *Boccaccesca* che si avvaleva soprattutto di una splendida fotografia di Gabriele Gabrielan. *Frate Francesco* realizzato da un regista di credito (l'Antamoro) era stato acquistato dalla First National per il Belgio e per la Francia, anche perché tra gli interpreti c'era Romuald Joubé, che aveva lavorato con Abel Gance e con Raymond Bernard. Però anche i sogni dell'I.C.S.A. si dissolsero presto e dopo un paio di anni gli stabilimenti di Rifredi furono nuovamente affidati agli indipen-

denti. Roma, che era stata al vertice della produzione nel periodo aureo del muto italiano, risentiva più pesantemente delle altre località della crisi. Nel 1924 gli stabilimenti della Cines-Palatino avevano sfornato il *Quo Vadis?* di Jacoby e D'Annunzio; subito dopo nei medesimi stabilimenti si era attendata la mastodontica « troupe » di *Ben Hur* di Fred Niblo. La « pacchia » per le comparse è poi continuata nel periodo che ci interessa con *Gli ultimi giorni di Pompei,* una produzione della società Grandi Films, che raccoglieva esponenti della agonizzante Uci (fra i quali Arturo Ambrosio). Il film aveva un « cast » europeo di primissima forza. A parte gli italiani Rina De Liguoro ed Emilio Ghione, l'elenco degli interpreti allineava Victor Varconi, celeberrimo per *Sodoma e Gomorra* e Bernard Goetzke, attore prediletto da Fritz Lang che lo aveva impiegato in *Destino,* nel *Dottor Mabuse* e nei *Nibelunghi.* Il successo, dunque, fu buono. In Italia le visioni avevano avuto inizio nel febbraio del 1926, nell'autunno del medesimo anno furono iniziate quelle estere. Al Mogador di Parigi — « première » il 12 ottobre 1926 — resse il cartellone per diverse settimane e ebbe recensioni favorevoli da parte di numerosi critici allora in auge fra i quali Lucien Wahl dell'« Information », Paul Gordeaux dell'« Echo de Paris », Frances del « Courier Cinématographique ». La Film Aubert curava la distribuzione della pellicola in Francia. Wilhelm Karol, direttore dell'UFA italiana, « colui che aveva portato Maciste in Germania » aveva anche fatto finanziare in maniera determinante *La cavalcata ardente* di Carmine Gallone, pure girato a Roma, e la collaborazione italiana-tedesca si era svolta anche per altri film, specie per alcuni girati a Rifredi da Amleto Palermi. A Roma, sempre nel periodo che ci interessa, aveva lavorato negli stabilimenti Quirinus pure Augusto Genina, i cui film *Focolare spento, L'ultimo lord* e *Addio giovinezza,* pensati in funzione europea, ebbero appunto soddisfacente diffusione continentale. Ma si trattava — come abbiamo varie volte ripetuto — di eccezioni. Sul finire del muto si era ripresentato nella produzione romana anche Giuseppe Barattolo, l'industriale che aveva condotto la Caesar Film, di bertiniana memoria, nella buona e nell'avversa fortuna. Rilevati gli stabilimenti della Quirinus, Giuseppe Barattolo vi produsse, nel 1929, due film con Rina De Liguoro, pellicole che furono sommerse dall'ondata del sonoro avanzante. L'E.N.A.C. — tale era il nome della Casa di Giuseppe Barattolo — si cimentò comunque nei primi esperimenti del sonoro, ma solo quando ridi-

ventò Caesar Film (nel 1931) poté godere di un altro momento di prestigio.

A Milano non aveva ammainato la bandiera la Milano Film di Emilio Roncarolo; nello stabilimento alla Bovisa, infatti, fu girato qualche film di scarso valore e di effimera popolarità.

Nel novembre 1927 si costituiva in Roma il consorzio cinematografico A.D.I.A. (Autori Direttori Italiani Associati). Il presidente era Giuseppe Ravasini e i direttori e gli autori associati erano esattamente Mario Camerini, Gaetano Campanile Mancini, Aldo De Benedetti, Gabriellino D'Annunzio, Luciano Doria, Augusto Genina, Roberto Roberti e Guglielmo Zorzi. Luciano Doria svolgeva le funzioni di derettore generale. Tra i film dell'A.D.I.A. — che visse un paio d'anni — *Kiff Tebbi, La grazia, La vena d'oro.*

Ma, pur con l'indiscutibile serietà degli intenti, si è trattato per gran parte di tentativi ristretti e limitati, praticamente vissuti il classico « espace d'un matin ».

I contenuti

Ci sembra interessante dare una rapida occhiata ai « contenuti » dei film, per esaminare su quali richiami i produttori facessero leva allo scopo di ridestare l'interesse per la cinematografia nazionale. Innanzitutto all'insegna di Stefano Pittalunga cresceva e vigoreggiava il filone Maciste, un mito che nessuno si permetteva di discutere, e che era accettato da plebiscitarie presenze. Gli intrecci avventurosi cuciti attorno al personaggio del gigante buono alle prese con sceicchi, con i leoni feroci e persino con i diavoli dell'Inferno andavano sempre bene. Stefano Pittaluga produttore, distributore ed esercente poteva dormire i suoi sonni tranquilli. E si badi che Bartolomeo Pagano (l'interprete, come tutti sanno, dell'autentico Maciste) non si ritirò per l'avvento del sonoro, come molti erroneamente credono, ma per le sue incerte condizioni di salute: era afflitto da una forma piuttosto grave di diabete (rimandiamo in proposito alla voce di Roberto Chiti sul « Filmlexicon »).

Tra il 1925 e il 1929 si assisté poi alla fioritura di una serie di film di intonazione patriottica, le cui vicende si basavano su fatti e figure del Risorgimento. Non ci risulta chiara questa vocazione risorgimentale della produzione; forse essa era nata sotto il pungolo del fascismo, o meglio, credendo di far piacere al fascismo,

ma non giureremmo, tanto più che il Risorgimento aveva ispirato il cinema italiano degli albori e lo aveva accompagnato sino alla Grande Guerra. Comunque tornò la voga del film risorgimentale e alle prime, date sempre con grande pompa, intervenivano segretari federali e consoli della milizia. *Martiri d'Italia* della Pittaluga rappresentò il massimo sforzo in tal senso, ma, come abbiamo anticipato nel capitoletto sul produttore, si trattò di uno sforzo propagandistico e pubblicitario di prim'ordine, senza un adeguato contraltare nel campo non diciamo dell'arte, ma nemmeno dello spettacolo. Corrado Pavolini sul « Tevere » del 7 aprile 1927 scriveva: « Questa pellicola incomincia affermando che la culla della lingua italiana è la città dei fiori: indi, veduta di Firenze. Firenze trae la sua origine dalla colonia romana di Fiesole: veduta di Fiesole. A Firenze nacque Dante: ritrattini di Dante. L'Alighieri andò esule a Verona (veduta di Verona) e fu sepolto a Ravenna (veduta di Ravenna). Con questo sistema delle cartoline illustrate si viene dal '300 al 1922: la partenza dei Mille da Quarto è resa, *sic et simpliciter,* con la fotografia del monumento del Baroni e lo sbarco in Sicilia con alcune immagini « pittoresche » dell'isola; l'incontro di Teano con la riproduzione del noto affresco; il martirio di Filzi e Sauro con le tombe di questi eroi; e così via. Vediamo che le Cinque giornate si svolsero in una Milano percorsa dai trams e dalle automobili; e vediamo una specie di Guglielmo Oberdan leggere la « Tribuna » con una bella rèclame dell'Ischirogeno ... Per altre zone della nostra gloria e della nostra storia, invece, il produttore non ha badato a spese. Ecco, infatti, talune grandiose scene dell'Inferno dantesco: ecco un lungo episodio della vita di Masaniello e un altro della dittatura di Cola di Rienzo. Come mai tanto scialo? Niente paura si sono semplicemente utilizzate alcune centinaia di metri di vecchi film riguardanti quei particolari soggetti .... ». Artisticamente infelici e commercialmente passivi si rivelarono *Un balilla del '48, Madre italiana.* Garibaldi, oltre che in *Martiri d'Italia,* apparve in altri tre film: *Garibaldi* di Aldo De Benedetti, *Garibaldi e i suoi tempi* di Laurenti Rosa e nella *Cavalcata ardente,* « epopea garibaldina » di Carmine Gallone. Camillo De Rossi, Guido Graziosi, Dino Raffaelli e Ciro Galvani hanno simultaneamente impersonato, nei quattro film, l'eroe dei due mondi. Nella *Cavalcata ardente* Garibaldi appariva di sfuggita, come sarebbe accaduto molto più tardi in *1860* di Blasetti. *Cavalcata ardente* era il migliore film di questo gruppo e il suo notevole successo è stato ben meritato.

Il pubblico si era appassionato alle vicende sentimentali di Grazia di Montechiaro, la nobildonna siciliana, promessa sposa, contro la sua volontà, a un principe borbonico travolto dall'avanzata vittoriosa dei Mille.

Il filone del grande film storico a tinteggiature edificanti è stato praticamente toccato solo negli *Ultimi giorni di Pompei* tratto dal noto soggetto di Bulwer-Lytton, e realizzato con la solita ampiezza di mezzi.

In tal modo, magari con un'opera sola (alla quale potremmo forse aggiungere *Frate Francesco*), era saldata la continuità con la tradizione dell'epoca d'oro del muto italiano.

E veniamo ora a due aspetti assai curiosi del periodo che stiamo esaminando, costituiti dall'esplosione parallela di pellicole a sfondo veneto e napoletano. A sfondo, aggiungiamo, per gran parte « dialettale » con tutte le implicazioni del termine. Abbiamo avuto infatti (versante veneto): *Mia fia, El moroso de la nona, Nina non fare la stupida* (girato a Napoli), *La locandiera, Il cantastorie di Venezia, Il Carnevale di Venezia, La compagnia dei matti* (da « Se no i xe mati no li volemo »), e poi (versante partenopeo): *Chiagne pe'tte, La cieca di Sorrento, Core furastiero, Fenesta c'à lucive, Mamma mia che vo'sapé, Assunta Spina, Mese Mariano, Napule ca' se ne va, Napule ... e niente cchiù, Napule e Surriente, Napoli che canta, Napoli è una canzone, Nun è Carmela mia, O Marenariello, Piscatore e' Pusilliche, Quann'ammore vo' filà, Rise e' llagreme napulitane, Te lasso!, Varca napulitana, Vide Napule, e po' ... mori, Zappatore ....*

La critica del tempo non è stata tenera con tale genere di produzioni che, del resto e salvo eccezioni, hanno avuto una diffusione trascurabile. Solo i recenti e già ricordati studi di Roberto Paolella hanno reso giustizia alla serie napoletana, non perché si tratti di una collana eccelsa di pietre preziose (nessuno lo pretende!), ma per il motivo che una presenza così cospicua in un lungo periodo di tempo meritava di essere ricordata e, per quanto possibile, rivalutata. Infine vanno menzionati i film di Augusto Genina, dei quali abbiamo già rilevato la dimensione europea; i soggetti crepuscolari di *Focolare spento, L'ultimo lord* e *Addio giovinezza* si adattavano molto bene a un'atmosfera assai diffusa in quel tempo ed essi hanno costituito per il giovane regista un valido biglietto di ingresso per gli studi di Berlino e di Parigi, ingresso avvenuto immediatamente dopo, e con risultati più che lusinghieri. Anche Carmine Gallone e

Amleto Palermi, i due facitori degli *Ultimi giorni di Pompei,* dopo tale film si sono trovate aperte le porte degli stabilimenti più importanti d'Europa.

L'alba della rinascita

Intorno al 1928 la tanto auspicata rinascita si stava veramente avvicinando. Essa era preparata da due esigenze fondamentali. La prima è di carattere tecnico; l'adozione su larga scala del cinema parlante provoca come contraccolpo immediato il risveglio delle cinematografie nazionali. Ricordiamo che allora il doppiaggio era di là da venire e che il sistema delle didascalie sovrimpresse sulle immagini non era gradito in Italia. Quindi se non si voleva fermarsi al muto, bisognava per forza far parlare i propri attori. Stefano Pittaluga è stato l'artefice di questa rinascita tecnica, necessaria e indilazionabile. C'era poi un'esigenza di carattere, diciamo così, morale, la quale andava diffondendosi anche senza l'assillo del sonoro ed era quella sostenuta da Alessandro Blasetti e dal gruppo delle riviste « Cinematografo » e « Lo schermo » dal medesimo Blasetti ispirate. In sostanza si voleva dare all'Italia una cinematografia italiana, seriamente meditata e vistosamente impegnata. In questo clima nacque l'Augustus Film per iniziativa delle riviste « Cinematografo » e « Spettacolo d'Italia ». Gli scopi erano chiaramente fissati nel primo punto del programma: « Produrre films tipicamente e rinnovatamente italiani per diffonderli in tutto il mondo ». La durata della società era fissata fino al 30 dicembre 1950 (data di costituzione dicembre 1927). In effetti, l'Augustus Film, che si basava su un sistema di sottoscrizione azionaria largamente popolare, riuscì a portare a termine un solo film, il tanto citato *Sole.* Il 20 dicembre 1928 si era iniziata la lavorazione e la prima visione ebbe luogo al Supercinema di Roma il 16 giugno 1929. È un film su cui tutti gli storici del nostro cinema hanno parlato diffusamente. Diseguale e tecnicamente difettoso (Pasinetti) era però mosso da una insopprimibile volontà di azione e di rinnovamento. Accanto a *Sole,* si potrebbe mettere, forse, solo *Rotaie* di Camerini, sostenuto dal medesimo sentimento di palingenesi. Con quest'opera Mario Camerini si era fatto notare anche dalla critica straniera, il che non è poco per i tempi che correvano. Ma ormai, come abbiamo accennato, il sonoro era alle porte, e tutti questi sparsi ten-

tativi confluivano all'insegna di Stefano Pittaluga e dei suoi ampi mezzi tecnici. Blasetti, Camerini e tutti gli altri, promettenti e no, finirono sotto le sue grandi ali. Ma questa è un'altra storia.

Prima di concludere, tuttavia, vogliamo brevemente esaminare la posizione del governo in questo periodo. Nonostante le varie fiduciose sollecitazioni (leggiamo in un giornale dell'epoca: « Sino a quando la cinematografia dell'Italia fascista sarà assente dai quarantamila schermi del mondo? Sino a quando il Capo del Governo — Lui stesso — non abbia un'ora per studiarne la situazione e capovolgerla »), nonostante tali sollecitazioni, dicevamo, il governo non si occupò mai a fondo della cosa. L'unico intervento deciso si ebbe nel campo delle attualità, per evidenti fini propagandistici, con la costituzione (1924) dell'Istituto Nazionale Luce. Ma per il resto il dittatore della pellicola era in tutti i sensi il comm. Stefano Pittaluga.

E così abbiamo terminato questo excursus su un periodo di tentativi, di smarrimenti, di illusioni, di errori, di serietà e di improvvisazione, un periodo, tuttavia, che meritava di essere rammentato per i fermenti che conteneva in sé e che a tempo e luogo, e con le debite potature, avrebbero dato i loro positivi frutti.

Per la compilazione di questo studio (in particolar modo della filmografia) mi sono servito in primo luogo di fonti dell'epoca: le raccolte di *Schermo, Cinematografo, Al Cinemà, Eco del cinema, Cine-cinema, Cine-settimana, Cine sorrisi illustrati.* Ho pure consultato le voci sul cinema muto italiano comparse sul *Filmlexicon degli autori* e sull'*Enciclopedia dello spettacolo* e gli Index di Genina, Soava Gallone e Leda Gys redatti da Roberto Chiti sul numero di dicembre 1957 di *Bianco e nero.* Per il cinema napoletano mi sono documentato sugli scritti di Roberto Paolella e segnatamente su quelli apparsi nella sua *Storia del Cinema Muto* (Giannini, Napoli 1956) e su *Cinema* n. s. n. 63 (« Vecchio cinema napoletano »).

Ringrazio infine Roberto Paolella e Roberto Chiti per la cortese comunicazione di alcuni dati di difficile reperimento.

Filmografia del cinema italiano dal 1925 al 1929

1925 **LA CAVALCATA ARDENTE** — **r., s., sc. :** Carmine Gallone - **f. :** Alfredo Donelli, Emilio Guattari - **scg. :** Filippo Folchi, Giuseppe Forti - **int. :** Soava Gallone (Grazia di Montechiaro), Emilio Ghione (il principe Santafé), Gabriele De Gravonne (Giovanni Artuni), Jeanne Brindeau (Maddalena Artuni), Americo Di Giorgio (Pietro di Montechiaro), Raimondo Van Riel (Pasquale

Noto), Fosco Ristori (primo brigante), Umberto Ledda (secondo brigante), Giuseppe Pierozzi (il farmacista), Alfredo Martinelli (il contadino), Ignazio Lupi (il cardinale), Marcella Sabbatini (la zingarella), Ciro Galvani (Garibaldi) - **p.:** Saic-Westi Film.

CAVALLERIA RUSTICANA — **r.** e **sc.:** Mario Gargiulo - **s.:** dal dramma di Giovanni Verga - **int.:** Tina Xeo (Santuzza), Giovanni Grasso sr. (Alfio), Livio Pavanelli (Turiddu), Lia Di Marzio (Lola), Mary Cleo Tarlarini (Nunzia) - **p.:** Lombardo Film - **d.:** Anonima Pittaluga.

LA CIECA DI SORRENTO - **r.:** Giulio Cesare Antamoro - **int.:** Leda Gys, Romuald Joubé - **p.:** Lombardo Film.

FENESTA CHE LUCIVE — **r.:** Mario Volpe - **s.:** Armando Fizzarotti - **int.:** Vittoria Gey, Ubaldo Maria Del Colle - **p.:** Astra Film.

IL FOCOLARE SPENTO o **IL PIÙ GRANDE AMORE** — **p.** e **r.:** Augusto Genina - **int.:** Rina De Liguoro, Dolly Grey, Lido Manetti, Carmen Boni, Giorgio Bianchini, Carlo Tedeschi, Jeanne Brindeau, Uberto Cocchi, Marcella Sabbatini.

FRA' DIAVOLO — **r.:** Mario Gargiulo e Roberto Roberti - **int.:** Gustavo Serena, Tina Xeo, Lido Manetti, Alfredo Martinelli, Enrico Vidali, Carlo Benedetti, Marcella Sabbatini, Umberto Scarpellini, Mimì Dovia - **p.:** Gustavo Serena per la S.F.A. - **d.:** Anonima Pittaluga.

GRAND HOTEL PARADIS — **r.:** Eugenio Perego - **int.:** Leda Gys, Lido Manetti - **p.:** Lombardo Film.

MACISTE ALL'INFERNO — **r.:** Guido Brignone - **s.:** Riccardo Artuffo - **f.:** Segundo De Chomon, Ubaldo Arata, Massimo Terzano - **scg.:** Giulio Lombardozzi - **int.:** Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro (Proserpina), Lucia Zanussi (Luciferina), Franz Sala (Barbariccia e dr. Knox), Umberto Guarraccino (Pluto), Mario Saio (Gerione), Pauline Polaire (Graziella), Domenico Serra (Giorgio) - **p.** e **d.:** Anonima Pittaluga.

MACISTE CONTRO LO SCEICCO — **r.** e **s.:** Mario Camerini - **f.:** Anchise Brizzi, Antonio Martini - **scg.** e **c.:** Emilio Pagliucchi - **int.:** Bartólomeo Pagano (Maciste), Cecyl Tryan, Rita D'Harcourt, Lido Manetti, Franz Sala, Alex Bernard, Oreste Grandi, Felice Minotti, Armando Pouget, Mario Saio, Michele Mikailoff, F. M. Costa - **p.** e **d.:** Anonima Pittaluga.

SAETTA E LE MOGLI DEL PASCIÀ — **r.:** Luciano Doria - **int.:** Domenico Gambino (Saetta), Dolly Grey, Armando Pouget - **p.** e **d.:** Anonima Pittaluga.

SAETTA PRINCIPE PER UN GIORNO — **r.:** Mario Camerini - **s.:** Riccardo Artuffo - **int.:** Domenico Gambino (Saetta), Anna Maria Hübner - **p.** e **d.:** Anonima Pittaluga.

VIDE NAPULE, E PO'... MORI — **r.:** Eugenio Perego - **int.:** Leda Gys, Livio Pavanelli - **p.:** Lombardo Film.

VOGLIO TRADIRE MIO MARITO — **r.:** Mario Camerini - **s.:** Ermanno Geymonat - **f.:** Anchise Brizzi - **int.:** Linda Pini, Lydia Quaranta, Alberto Collo, Alex Bernard, Augusto Bandini, Oreste Bilancia, Alberto Pasquali, Luigi Serventi - **p.** e **d.:** Anonima Pittaluga.

1925-26 **MACISTE NELLA GABBIA DEI LEONI** — **r.** e **s.** : Guido Brignone - **f.** : Anchise Brizzi, Massimo Terzano - **scg.** : Giulio Lombardozzi - **int.** : Bartolomeo Pagano (Maciste), Andrea Habay, Luigi Serventi, Oreste Grandi, Elena Lunda, Mimì Dovia, Dolly Grey - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

TEMPESTA NEL NIDO — **r.** e **f.** : Emilio Roncarolo - **int.** : Elettra Raggio, Marichetta Valentini, Camillo Pilotto - **p.** : Milano Film.

1926 **BEATRICE CENCI** — **r.** : Baldassarre Negroni - **s.** e **sc.** : Luciano Doria - **f.** : Ubaldo Arata e Anchise Brizzi - **scg.** : Giulio Lombardozzi e Domenico Gaido - **int.** : Maria Jacobini (Beatrice Cenci), Gemma De Sanctis (Lucrezia Petroni), Maria De Valencia (Dionora Apolloni), Caterina Collo (Geromina), Ida Morus (Calidonia), Raimondo Van Riel (Raimondo Cenci), Franz Sala (Marzio Savelli), Gino Talamo (Olimpio Calvetti), Ugo Gracci (il Catalano), Celio Bucchi (Americo), Nino Beltramo (Giacomo Cenci), Lilianne Lill (Bernarda Cenci), Camillo De Rossi (Marco Sciarra), Augusto Bandini (Cipolletta), Bianco Tranquillo (Sante de Pompa) - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

LA BELLEZZA DEL MONDO — **r.** : Mario Almirante - **s.** e **sc.** : P. A. Mazzolotti - **f.** : Antonio Cufaro - **int.** : Italia Almirante, Renato Cialente, Guglielmo Barnabò, Ninì Dinelli, Vittorina Benvenuti, Medea Fantoni, Luigi Almirante, Gino Sabatini, Vittorio De Sica - **p.** : Enrico Fiori - **d.** : Anonima Pittaluga (film girato durante la traversata oceanica e la « tournée » in America Latina della compagnia di prosa di Mario Almirante).

IL CAVALIER PETAGNA — **r.** e **sc.** : Mario Gargiulo - **s.** : da Luigi Capuana - **int.** : Soava Gallone, Giovanni Grasso sr., Gustavo Serena, Lucia Zanussi - **d.** : Anonima Pittaluga.

CONFESSIONI DI UNA DONNA — **r.** : Amleto Palermi - **f.** : Fernando Risi - **int.** : Enrica Fantis, Luigi Serventi, Augusto Bandini - **p.** : Saci - Films Palermi.

GARIBALDI — **r.** e **s.** : Aldo De Benedetti - **f.** : Ferdinando Martini, Antonio Cafiero, Otello Martelli - **scg.** : Nino Macarones - **c.** : Giovanni Spelloni - **int.** : Rina De Liguoro (Anita), Guido Graziosi (Garibaldi) - **p.** : Sphinx.

GARIBALDI E I SUOI TEMPI — **r.** : Silvio Laurenti Rosa - **s.** : Umberto Paradisi - **f.** : Carlo Montuori, Giulio Rufini, Carl Dreher - **int.** : Dino Raffaelli, Emilio Vardannes, Claretta Sabbatelli, Bruto Castellani, Ferruccio Biancini.

GIANNI SCHICCHI — **r.** e **sc.** : Giuseppe Ciabattini - **f.** : Presepi, Daddi - **scg.** : R. Chiaramonti - **int.** : Aldo Silvani, Nino Altieri, Oretta Lori, Elio Cosci - **p.** : Cooperativa d'arte cinematografica.

IL GIGANTE DELLE DOLOMITI — **r.** : Guido Brignone - **s.** : Gin Bill - **f.** : Massimo Terzano - **scg.** : Domenico Gaido e Giulio Lombardozzi - **int.** : Bartolomeo Pagano, Elena Lunda, Andrea Habay, Luigi Serventi, Augusto Poggioli - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

MAMMA MIA CHE VO' SAPE' — **int.** : Goffredo D'Andrea.

MARTIRI D'ITALIA — **r.** : Domenico Gaido e Silvio Laurenti Rosa - **s.** : Luigi Collino - **f.** : Ubaldo Arata, Massimo Terzano, F. Bronchini - **scg.** : Domenico Gaido - **int.** : Elena Lunda (Elena Sciesa), Bianca Maria Hubner (contessa Belgioioso), Fede Sedino (fidanzata del soldato), Pina Marangoni (madre dell'alpino), Franz Sala (Dante), Vasco Creti (Antonio Sciesa), Umberto Mozzato (Masianiello), Paolo Rosmino (Giuseppe Mazzini), Mauro Serra (Pietro Maroncelli), Domenico Serra (l'alpino), Vasco Brambilla (Ca-

vour), Celio Bucchi (Cola di Rienzo), Amilcare Taglienti (Oberdan), Luigi Martini (Vittorio Emanuele II), Augusto Ricci (Carlo Alberto), Camillo De Rossi (Giuseppe Garibaldi), Felice Minotti (Pietro Micca), Cesare Carini Gani (Petrarca), Giuseppe Brignone (Martin Tosco), Vittorio Bonelli (Radetsky), Domenico Sartori (Balilla), Giacomo Gaggiotti (Goffredo Mameli) - **p.** : Italia Films - Pittaluga - **d.** : Anonima Pittaluga.

EL MOROSO DE LA NONA — **r.** : G. Orlando Vassallo - **s.** : dalla commedia di Giacinto Gallina - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Lia Maris, Gino Talamo, Raimondo Van Riel.

NAPULE CA SE NE VA — **r.** e **int.** : Ubaldo Maria Del Colle.

NAPOLI CHE CANTA — **p.** e **r.** : Roberto Roberti (mediometraggio - sincronizzato con dischi).

NAPOLI È UNA CANZONE — **r.** : Eugenio Perego - **int.** : Leda Gys, Angelo Ferrari, Carlo Reiter - **p.** : Lombardo Film.

NINA NON FARE LA STUPIDA — **r.** : Eugenio Perego - **s.** : dalla commedia di Rossato e Gian Capo - **int.** : Leda Gys - **p.** : Lombardo Film.

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI — **r.** : Carmine Gallone e Amleto Palermi - **s.** : dal romanzo di Bulwer-Lytton - **f.** : Vittorio Armenise e Alfredo Donelli - **scg.** : Vittorio Cafiero - **c.** : Duilio Cambellotti - **int.** : Victor Varconi (Glauco), Rina De Liguoro (Jone), Maria Corda (Nydia), Bernard Goetzke (Arbace), Emilio Ghione (Caleno), Osvaldo Genazzani (Apecide), Gildo Bocci (Diomede), Giuseppe Pierozzi (lo schiavo di Arbace), Lia Maris (Giulia), Enrica Fantis (un'amica di Giulia), Carlo Gualandri (Clodio), Alfredo Martinelli, Italia Vitaliani - **p.** : Società Italiana Grandi Films.

L'ULTIMO LORD — **p.** e **r.** : Augusto Genina - **s.** : Ugo Falena - **f.** : Mario Montuori e Vittorio Armenise - **int.** : Carmen Boni, Gianna Terribili Gonzales, Lido Manetti, Bonaventura Ibanez, Carlo Tedeschi.

L'UOMO PIÙ ALLEGRO DI VIENNA — **r.** : Amleto Palermi - **f.** : Vittorio Armenise - **scg.** : Vittorio Cafiero e Nino Macarones - **int.** : Maria Corda, Gianna Terribili Gonzales, Ruggero Ruggeri, Victor Varconi, Alfredo Martinelli, Fosco Ristori, Giuseppe Pierozzi, Franco Piersanti, G. Lapini - **p.** : Saic - Palermi.

VARCA NAPULITANA — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **int.** : Ubaldo Maria Del Colle, Lucia Zanussi, Gemma De Ferrari, Vittorio Rossi Pianelli.

DIE LEBENDE MANSKE o **HEINRICH DER VIERTE (Enrico IV)** — **r.** e **sc.** : Amleto Palermi - **s.** : dal dramma di Luigi Pirandello - **f.** : Vittorio Armenise, Alfredo Donelli, Curt Courant - **int.** : Conrad Veidt (« Enrico IV »), Oreste Bilancia, Angelo Ferrari, Agnes Esterhazy, Enrica Fantis, Robert Scholz, Giulio Valentino - **p.** : Nero film (Berlin) - (film girato in Italia con capitali tedeschi).

1926-27 **FRATE FRANCESCO** — **r.** : Giulio Antamoro - **s.** : Carlo Zangarini - **f.** : Giovacchino Gengarelli e Ferdinando Risi - **scg.** : Otha Sforza - **int.** : Alberto Pasquali (frate Francesco), Romuald Joubé, Alfredo Robert, Donatella Gemmò, Elena Baranovitch - **p.** : Icsa.

RISE E' LLAGREME NAPULITANE — **r.** : G. Orlando Vassallo - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Lia Maris, Lucia Zanussi, Umberto Cocchi, Carlo Gualandri, Camillo Talamo, Raimondo Van Riel, Gino Viotti - **p.** : Ars Italica Films.

1927 **ADDIO GIOVINEZZA** — **p.** e **r.** : Augusto Genina - **s.** : dalla commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia - **sc.** : Luciano Doria e Augusto Genina - **f.** : Carlo Montuori e Antonio Martini - **scg.** : Giulio Folchi - **int.** : Carmen Boni (Dorina), Elena Sangro (Elena), Augusto Bandini (Leone), Walter Slezak (Mario), Piero Cocco, Lya Christa, Carl Bartheel, Mario Dale - **d.** : Anonima Pittaluga.

UN BALILLA DEL '48 — **r.** : Umberto Paradisi - **int.** : Luciano Maria, Ricci Mucci, signora Villarosa e il piccolo Gigli - **p.** : Domus Film.

LA BELLA CORSARA — **r.** : Wladimiro De Liguoro - **f.** : Alfredo Donelli - **int.** : Rina De Liguoro, Carlo Montes, Bruto Castellani - **p.** : Icsa.

BOCCACCESCA — **r.** : Alfredo D'Antoni - **s.** : Roffeni Tiraferri - **f.** : Gabriele Gabrielan - **scg.** : Otha Sforza - **int.** : Elena Sangro, Ruggero Barni, Tina Rinaldi, Isa Pola, Gildo Bocci, Antonio Crispini - **p.** : Icsa.

IL CARNEVALE DI VENEZIA — **r.** : Mario Almirante - **s.** e **sc.** : P. A. Mazzolotti - **f.** : Ubaldo Arata e Massimo Terzano - **int.** : Maria Jacobini, Malcolm Todd, Carlo Tedeschi, Alex Bernard, Giuseppe Brignone, Felice Minotti - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

CHIAGNE PE' TTE — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **int.** : Ubaldo Maria Del Colle, Pina Bonelli.

CORE FURASTIERO — **r.** e **int.** : Ubaldo Maria Del Colle.

FLORETTE E PATAPON — **r.** : Amleto Palermi - **f.** : Umberto Della Valle, Antonio Cufaro - **int.** : Ossi Oswalda, Marcel Levesque, Augusto Bandini - **p.** : Saci - Films Palermi.

LA MADONNINA DEI MARINAI — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **s.** e **sc.** : Pasquale Parisi - **int.** : Leda Gys, Guido Graziosi, Alba Savelli, Gemma De Ferrari, Giuseppe Gherardi, Carlo Reiter - **p.** : Lombardo Film.

PESCATORE E' PUSILLICHE — **r.** : Mario Volpe - **int.** : Vittoria Gey, Ubaldo Maria Del Colle - **p.** : Astra Film.

I RIFIUTI DEL TEVERE — **r.** : G. Orlando Vassallo - **s.** : dal romanzo di F. Rindi - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Maria Roasio, Raimondo Van Riel, Gino Talamo, Augusto Bandini - **d.** : Anonima Pittaluga.

LA SENTINELLA DELLA PATRIA — **r.**, **s.** e **sc.** : Chino Ermacora - **f.** : Alfredo Lenci - **p.** : Luce (mediometraggio).

TE LASSO! — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **int.** : Ubaldo Maria Del Colle, Lucia Zanussi, Gemma De Ferrari, Vittorio Rossi Pianelli.

I VENTOTTO GIORNI DI CLARETTA — **int.** : Leda Gys - **p.** : Lombardo Film.

1927-28 **KIFF TEBBY** — **r.** : Mario Camerini - **s.** : dal romanzo di Luciano Zuccoli - **sc.** : Luciano Doria - **f.** : Ferdinando Martini - **scg.** : Barrera - **int.** : Donatella Neri, Marcello Spada, Ugo Gracci, Paolo Orsini, Gino Viotti, Alberto Pasquali, Piero Carnabuci, Renato Visca, Carlo Benetti, Ninì Dinelli - **p.** : Autori Direttori Italiani Associati.

VIAGGIO DI NOZZE IN SETTE — **r.** : Leopoldo Carlucci - **int.** : Leda Gloria, Adolphe Trouché, Luigi Maggi, Lya Maris, Achille De Riso - **p.** : Theodora.

1928 **BRIGATA FIRENZE** — **r.** : G. Orlando Vassallo - **s.** : Nando Vitali - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Renato Malavasi, Ugo Gracci, Wanda Tiziani, Giacomo Moschini - **p.** : Adia.

LA COMPAGNIA DEI MATTI — **r.** : Mario Almirante - **s.** : dal dramma « Se no i xe mati no li volemo » di Gino Rocca - **scg.** : Camillo Bruto Bonzi - **f.** : Massimo Terzano - **scg.** : Giulio Boetti - **int.** : Vasco Creti, Celio Bucchi, Alex Bernard, Elena Lunda, Carlo Tedeschi, Lillian Lyll, Giuseppe Brignone, Vittorio De Sica - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

IL FIGLIO DEL CORSARO — **r.** : Umberto Paradisi e Roberto Malinverni - **int.** : Paula Grey, Ines Gay, Giorgio Canavese, Gaetano Detto, Alfredo Giulietti - **p.** : Adunata Cinematografica di Genova.

IL FILO DI ARIANNA — **r.** : Eugenio Perego - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Leda Gys - **p.** : Titanus film.

GIUDITTA E OLOFERNE — **r.** : Baldassarre Negroni - **f.** : Ubaldo Arata, Massimo Terzano - **scg.** : Giulio Lombardozzi - **int.** : Bartolomeo Pagano, Jia Ruskaja, Carlo Tedeschi, Giuseppe Brignone, Augusto Bandini - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

LA LOCANDIERA — **r.** : Telemaco Ruggeri - **s.** : dalla commedia di Carlo Goldoni - **sc.** : Luciano Doria - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Lucia Zanussi (Mirandolina), Elio Steiner, Germina Degli Uberti, Augusto Bandini, Giacomo Moschini, Carlo Benedetti, Carlo Gualandri, Lidia Catalana - **p.** : Arturo Gallea.

MADRE ITALIANA — **r.** : Silvio Laurenti Rosa - **int.** : Alberto Collo, Vittorio Mantovani, Mario Mercati, Franz Sala.

MIA FIA — **s.** : dalla commedia di Giacinto Gallina - **f.** : Arturo Gallea.

MYRIAM — **r.** : Enrico Guazzoni - **f.** : Carlo Montuori - **int.** : Isa Pola, Carlo Gualandri, Aristide Garbini - **p.** : Suprema films (Venezia). (Esterni in Africa, Tripolitania).

M'ZELLE KIKIRIKÌ — **r.** : Eugenio Perego - **int.** : Leda Gys, Silvio Orsini - **p.** : Lombardo Film.

NANÙ LA CUGINA D'ALBANIA — **r.** : Amleto Palermi - **f.** : Fernando Risi - **int.** : Enrica Fantis, Luciano Mauro, Augusto Bandini, Sandro Salvini - **p.** : Saci - Films Palermi.

NAPULE... E NIENTE CCHIÙ — **r.** : Eugenio Perego - **int.** : Leda Gys, Silvio Orsini, Pina Piovani - **p.** : Lombardo Film.

NAPULE E SURRIENTE — **r.** e **int.** : Ubaldo Maria Del Colle.

NUN È CARMELA MIA — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **int.** : Ubaldo Maria Del Colle, Lucia Zanussi, Alberto Danza.

O MARENARIELLO — **r.** : Ubaldo Maria Del Colle - **int.** : Ubaldo Maria Del Colle, Silvio Orsini, Lia Maris.

REDENZIONE DI ANIME — **int.** : Alberto Collo.

LA REGINA DEL VARIETÀ — **r.** : Eugenio Perego - **int.** : Leda Gys - **p.** : Lombardo Film.

GLI ULTIMI ZAR — **r.** : Baldassarre Negroni - **s.** : Emilio Valabrega - **f.** : Ubaldo Arata, Massimo Terzano - **scg.** : Giulio Lombardozzi - **int.** : Bartolomeo Pagano, Elena Lunda, Franz Sala, Amilcare Taglienti, Sandro Ruffini, Augusto Bandini, Alberto Pasquali - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

LA VENA D'ORO — **r.** e **s.** : Guglielmo Zorzi, dalla sua commedia - **adatt.** e **sc.** : Luciano Doria - **f.** : Fernando Martini - **int.** : Diana Karenne, Elio Steiner, Ninì Dinelli, Renato Malavasi, Giovanni Cimara, Giacomo Moschini - **p.** : Adia.

IL VETTURALE DEL MONCENISIO — **r.** : Baldassarre Negroni - **f.** : Ubaldo Arata - **scg.** : Domenico Gaido e Giulio Lombardozzi - **int.** : Bartolomeo Pagano, Rina De Liguoro, Mario Casilini, Alex Bernard, Celio Bucchi, Giuseppe Brignone, Manlio Mannozzi, Mimì Dovia, Carlo Valenzi - **p.** e **d.** : Anonima Pittaluga.

1928-29 **LA LEGGENDA DI WALLY** — **r.** : G. Orlando Vassallo - **f.** : Arturo Gallea e Luigi Reverso - **int.** : Linda Pini (Wally), Pietro Pastore, Ugo Gracci, Laura Nucci - **p.** : Popolo Film.

LA MANO SUGLI OCCHI — **r.** : G. Orlando Vassallo - **f.** : Arturo Gallea - **int.** : Margot Pellegrinetti, Ugo Gracci, Antonella Sandri, Sinico Spartaco, Maria Barni - **p.** : Popolo Film.

MESE MARIANO — **r.** : Ubaldo Pittei - **s.** : da Salvatore Di Giacomo - **int.** : Rina De Lìguoro, Febo Mari, Franz Sala, Andreina Pagnani, il piccolo Franco Caimmi - **p.** : Giuseppe Barattolo per l'Enac.

PORTO — **r.** : Jacopo Comin e Giacinto Solito - **s.** e **sc.** : Jacopo Comin - **f.** : Carlo Montuori - **scg.** : Gastone Medin - **m.** : Massimo Bontempelli - **int.** : Marisa Romano, Giorgio Bianchi, Luigi Barberi, Roberto Pasetti - **p.** : Jacopo Comin per la Imperia Film.

QUANDO CADRAN LE FOGLIE — **r.** : Karolus Zaremsky - **int.** : Alberto Collo, Licia Cardeno, Vittorio Mantovani - **p.** : Imperial Film (Bologna).

1929 **ASSUNTA SPINA** — **r.** : Roberto Roberti - **s.** : dal dramma di Salvatore Di Giacomo - **sc.** : Gaetano Campanile Mancini - **int.** : Rina De Liguoro (Assunta Spina), Febo Mari, Elio Steiner, Carlo Montes, Goffredo D'Andrea, Alfredo Martinelli - **p.** : Giuseppe Barattolo per l'Enac.

IL CANTASTORIE DI VENEZIA — **r.** : Atto-Redi Marsani - **f.** : Alfredo Donelli - **int.** : Daisy Lorand, Luigi Serventi, Alfredo Martinelli.

LA GRAZIA — **r.** : Aldo De Benedetti - **s.** : da Grazia Deledda - **sc.** : Gaetano Campanile Mancini - **f.** : Ferdinando Martini - **int.** : Carmen Boni, Giorgio Bianchi, Giacomo Moschini - **p.** : Adia.

MARATONA — **r.**, **s.** e **sc.** : Nicola Fausto Neroni - **int.** : Dolly Grey, Elio Steiner, Adele Ferulli, Giacomo Moschini, Giuseppe Pierozzi, Gemma De Ferrari - **p.** : Suprema Film.

MI CHIAMANO MIMÌ — **s.** e **sc.** : Washington Borg - **f.** : Emilio Guattari - **int.** : bambini - **p.** : Miramar Film.

QUANN'AMMORE VO' FILÀ — **r.** e **int.** : Gustavo Serena - **p.** : Any Film.

RAGAZZE NON SCHERZATE! — **r.** : Alfred Lind - **f.** : Alfredo Donelli - **int.** : Leda Gloria, Maurizio D'Ancora, Piero Pastore, Isa Bluette, Giuseppe Pierozzi.

RONDINE — **r.** : Eugenio Perego - **f.** : Emilio Guattari - **int.** : Leda Gys, Silvio Orsini, Lorenzo Soderini, Adele Farulli - **p.** : Titanus.

ROTAIE — **r.** : Mario Camerini - **s.** e **sc.** : Corrado D'Errico - **f.** : Ubaldo Arata - **m.** : Lattes - **int.** : Maurizio D'Ancora, Kathe von Nagy, Daniele Crespi, Giacomo Moschini - **p.** : Sacia.

SOLE — **r.** : Alessandro Blasetti - **s.** e **sc.** : Aldo Vergano e Alessandro Blasetti - **f.** : Giuseppe Caracciolo e Giorgio Orsini - **scg.** : Gastone Medin - **int.** : Dria Paola, Lia Bosco, Anna Vinci, Marcello Spada, Rolando Costantino, Vasco Creti, Vittorio Vaser - **p.** : Augustus.

LA SPERDUTA DI ALLAH — **r.** : Enrico Guazzoni - **f.** : Carlo Montuori - **int.** : Ines Falena, Gino Talamo - **p.** : Suprema Films. (Esterni in Africa, Tripolitania).

ZAPPATORE — **r.** e **sc.** : Gustavo Serena - **s.** : dalla canzone di Libero Bovio e Guido Albano - **int.** : Gustavo Serena, Alberto Danza, Silvio Orsini, Anna Martelli, Tina Renaldi, Nina Violetto - **p.** : Any Film (sonorizzato).

(*a cura di* MARIO QUARGNOLO)

Cannes' 64: un Bergman giapponese e le ricerche di Demy

di ERNESTO G. LAURA

Era meritato il gran premio che i giurati di Cannes hanno assegnato fuori d'ogni previsione a *Les parapluies de Cherbourg?* O non meritavano la « Palma » *Sedotta e abbandonata* del nostro Germi, *Suna no onna* del giovane giapponese Teshigahara od anche *Vidas sêcas* del brasiliano Pereira dos Santos? Questa, in effetti, era la ristretta rosa della vigilia, messa da parte non riuscendo a formarsi una maggioranza ragionevole per il film di Demy, che ha così beneficiato di un alloro giuntogli inaspettatamente in sede di compromesso dell'ultima ora. La questione, in realtà, non ha molta importanza, finché le giurie verranno composte con i criteri vari e vaghi a cui si deve ancora una volta la designazione di quella cannense: un vecchio regista in declino, un attore, un'attrice, un produttore e, come critico cinematografico, Arthur Schlesinger jr., il famoso collaboratore di Kennedy per la politica estera, storico come il padre e studioso di politica, e sembra, anche critico di film su un settimanale, certo come distensivo « hobby ».

In ogni caso ai sopra citati ed a ben pochi altri si limita il novero esiguo dei film che meritino l'attenzione internazionale d'un festival; non diciamo d'una mostra d'arte, che sarebbe troppo.

Hiroshi Teshigahara esordì come regista nel 1962 nella sezione « opera prima » della Mostra di Venezia con *Kashi to kodomo* (t.l. La trappola), uno strano film d'ambiente minerario a mezzo fra il « giallo », il dramma sociale e la favola metafisica, dove fra i personaggi comparivano anche i fantasmi dei minatori morti. Era un'opericciola mancata, che stentava a trovare il suo equilibrio. Ma *Suna no onna* (t.l. La donna di sabbia) induce a desiderar di rileggere, alla luce di questa seconda, quella sua prima pellicola. Identica la firma di soggetto e sceneggiatura, Koko Abe (qui da un suo

Suna no onna (t.l.: La donna di sabbia) di H. Teshigahara (Giappone).

romanzo), identico il direttore della fotografia, Hiroshi Segawa, affine l'ambiente — un villaggio semiabbandonato — ed il clima fra il reale, il magico ed il simbolico.

Non conoscendo le qualità letterarie e la collocazione di Koko Abe, è difficile per un occidentale avanzare paralleli fra il mondo culturale che ha ispirato il romanzo e nostre consimili fonti: è stato messo avanti il nome sempre impegnativo di Kafka e lo si riporta per dare un'idea del tipo di atmosfera. Ma la conoscenza del cinema mi rende assai meno perplesso nell'affacciare il parallelo, anche qui solo come inizio di discorso e per comodità del lettore che non ha visto il film, con Ingmar Bergman. Leonardo Autera, recensendo da Venezia *Kashi to kodomo,* rilevava la « elaboratissima e sorprendente abilità tecnica profusa dall'esordiente, i molti virtuosismi nel rendere, per esempio, con forti teleobiettivi che schiacciano l'immagine, l'irreale atmosfera del villaggio popolato di fantasmi » (1). Si confronti ora con la sequenza d'apertura di questo film: macchina « a piombo » che schiaccia l'« eroe » a terra e non lascia decifrare il paesaggio, poi riprese angolate in modo da non scoprire il cielo e sbilanciamenti di composizione (ad esempio il personaggio sul bordo più alto dell'inquadratura che rimane per il resto del tutto inabitata) che dànno un'immagine (nel senso giustamente indicato dal Chiarini: immagine come complesso di inquadrature e di elementi audiovisivi) quasi informale. A differenza del vecchio cinema d'avanguardia che per lo più poggiava sulla scenografia, Teshigahara, come Bergman, supera il naturalismo della ripresa fotografica non con un particolare materiale scenografico ed in genere decorativo o con una recitazione artefatta secondo precisi intendimenti bensì attraverso la scelta del punto di vista, che riesce subito a fissare il clima particolare del racconto. Che è di rarefazione umana in una cornice gelida e morta, anzi assente (scopriremo a poco a poco che si tratta d'un deserto di sabbia). Il regista definisce poi il personaggio, che nelle prime inquadrature era solo un segno in un'assenza di segni. Si tratta d'un giovane entomologo, che passa le sue vacanze fuori città, in una landa remota, alla caccia di farfalle. Cala la sera senza che egli quasi se ne accorga ed alcuni contadini apparsi dal

---

(1) LEONARDO AUTERA: *Troppe velleità fra i giovani* in « Bianco e Nero », anno XXIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1962.

nulla gli indicano le quattro case del loro modesto villaggio dove egli potrà passare la notte. Silenziosi e stranamente ammiccanti, lo conducono ad una misera capanna proprio all'estremo dell'abitato; e qui il giovane si accorge d'un fatto singolare, che l'unica via di accesso a quella spelonca, posta in una specie di avvallamento formato dalle dune di sabbia, è una fune che i cortesi accompagnatori calano giù per lui. Nella capanna piove sabbia, lenta ed inesorabile, da ogni interstizio; e la vedova che vi abita trascorre la notte col badile a toglierla d'intorno, ché altrimenti soffocherebbe la sua casupola e farebbe franare il friabile basamento di terra su cui si erigono le altre case. Il mattino dopo, svegliandosi, l'entomologo si trova la donna, nuda, nel letto e nello stesso tempo si accorge che la fune è stata tirata via: è prigioniero, e i contadini gli offrono la vedova come compagna per alleviargli la solitudine. I « fatti », nel film, sono tutti qui: i vani tentativi di fuga del giovane, l'insidia crescente della sabbia divoratrice, la rinuncia di lui alla fuga quando finalmente una disattenzione dei contadini gli lascia la fune a portata di mano. Il tema è chiaro: l'uomo, che significativamente trascorreva il tempo nel cacciar farfalle, cioè nell'evasione e nel piacere fine a se stesso, viene costretto a scoprire il mondo dei poveri e a lavorare con loro durissimamente perché essi e il loro villaggio possano sopravvivere; finché questa coercizione si fa persuasione ed egli accetta di rimanere con loro per sempre. Il dubbio che permane a visione terminata è se davvero questi piccoli proprietari attaccati al loro pezzo di terra quasi disumanamente siano il mondo dei poveri, costituiscano la socialità o non piuttosto la provvisoria alleanza in difesa d'un « proprio » che non sembra incontrare il limite del bene comune. Con *Suna no onna,* senza ancora saper trasformare l'intelligenza di ricerche formali in poesia (senza cioè saper ancora « dimenticare » la tecnica dopo averla assimilata), il giovane regista ha compiuto un grosso passo innanzi rispetto alla sua opera di due anni fa. Si veda la sapiente costruzione del racconto, pur basato su un « fatto » scarno e su due soli personaggi (il « coro » del villaggio è appena accennato), e la sottile interpretazione di Eiji Okada — il protagonista di *Hiroshima mon amour* — e di Kyoko Kishida. Non cercando l'autore di definire le psicologie dei due, data la base non realistica dell'opera, la recitazione doveva, soprattutto attraverso la mobilità dei volti sovente presi in primo piano, suggerire stati d'animo, collegare i personaggi con l'ambiente

anch'esso non realistico ma simbolico, ed evocativo perciò di significati più vasti di quelli letterali: nel complesso un'impresa riuscita, specie per la presenza straordinaria della Kishida.

Taiheiyo hitoribotchi (t.l.: Solo sull'Oceano Pacifico) di Kon Ichikawa (Giappone).

L'altro film giapponese reca la firma di Kon Ichikawa, della cui opera costituisce, sì, una tappa minore, di « spettacolo », ma non del tutto disgiunta dai temi fondamentali del regista. *Taiheiyo hitoribotchi* (t.l.: Solo sull'Oceano Pacifico) rievoca l'impresa sportiva d'un ragazzo amante del mare che nel 1962, su un piccolo « yacht » a vela e senza motore traversò da solo l'immensa distesa dell'Oceano riuscendo a giungere a San Francisco da Yokoama. Ichikawa, sorretto come sempre da una sceneggiatura di Natto Wada, ha ricostruito questa pagina vera con grande abilità, servendosi del colore e del Cinemascope: non c'è bisogno di sottolineare come lo schermo largo metta in rilievo la solitudine del protagonista nella cornice d'un mare ora calmo ora sconvolto dalla tempesta. Il film non ripete, però, la carica di partecipazione e la « suspense » che ci erano state comunicate dalle riprese difettose ma autentiche di documentari come *Kon-Tiki.* Anzi, come ha rilevato Mario Soldati su « L'Europeo », avvertiamo sempre che accanto alla navicella che reca l'attore c'è n'è un'altra con l'operatore e il regista. In ogni caso, contribuisce a ridurre l'intensità emotiva del racconto il ricorso continuo a « flash-backs » che visualizzano i ricordi del giovane: le difficoltà per costruire il battello, le resistenze in famiglia, la ricerca dei finanziamenti, la malagevole partenza con una bonaccia che non accennava a finire e l'incubo d'esser scoperto da una vedetta della capitaneria di porto (la legge nipponica vieta infatti ai piccoli « yachts » non attrezzati per l'Oceano di uscire dalle acque dela Costa). Si individua tuttavia in questa voluta struttura ad incastri il vero motivo ispirativo di Ichikawa che non tanto s'è preoccupato di descrivere, come le esigenze d'un film spettacolare come questo avrebbe richiesto, un'impresa epica, quanto di filtrarla attraverso l'animo del protagonista, un qualunque ragazzo di modesta condizione che si eleva e raggiunge uno scopo a prima vista pazzesco grazie alla forza di volontà. *Taiheiyo hitoribotchi* è dunque un film sulla forza di volontà e sullo spirito di sacrificio, e si allinea perciò senza diversioni con gli altri film del regista che, con varietà di accenti e di argomenti, hanno sempre puntato sulla persona umana individua, sulle sue crisi, i suoi tormenti ma anche sulle sue grandi possibilità realizzative.

Il Giappone, con le opere di Ichikawa e di Teshigahara, ha

confermato la eccellente qualità della sua produzione, non smentita nemmeno dall'unico cortometraggio, *Il prezzo della vittoria,* in cui Nobuko Shibuya illustra l'allenamento e poi la tecnica di giuoco della squadra femminile nazionale di pallavolo uscendo dai binari del semplice film sportivo per raggiungere eleganti soluzioni compositive e ritmiche.

Il prezzo della vittoria (t.l.) di N. Shibuya (Giappone).

Più composita e discutibile la selezione francese, che ha confermato la tendenza della cinematografia d'oltralpe a porsi in diretta concorrenza con Hollywood abbordando ogni sorta di « generi », dal « musical » al « western ». Indegno dei riflettori d'un festival è senz'ombra di dubbio *Cent mille dollars au soleil,* un buon filmone avventuroso che Henri Verneuil, il mestierante degli ultimi film di Gabin, ha tratto da un romanzo popolare di Claude Veillot. Ambiente ex-coloniale, camionisti « duri » che sfidano la morte e lottano fra loro per la conquista di un « grisbì » che non riusciranno ad afferrare, la materia riporta, oltreché al Clouzot de *Le salaire de la peur* (Vite vendute) soprattutto ai film d'ambiente africano anteguerra. Le colonie hanno ceduto il passo alle repubbliche indipendenti, ma i « simpatici » e i « dritti » non sempre i bianchi, anche se imbroglioni, mentre non c'è un indigeno che non sia presentato come uno stupido. Interpretazione di squadra — Belmondo, Blier, Ventura — d'ottima resa: si sa che Verneuil sa dirigere i suoi attori.

Cent mille dollars au soleil di H. Verneuil (Francia).

La peau douce è, per dichiarazione dello stesso Truffaut, un film su commissione, in attesa di andare a Hollywood a girare quella pellicola di fantascienza che invano il regista aveva tentato di realizzare in Europa. Non vi cercheremo dunque nulla d'eccezionale, bensì solo la riconferma delle qualità ormai definitivamente maturate del giovane discepolo di André Bazin nella direzione d'una narrativa cinematografica psicologica d'ambiente borghese. Nulla di più banale dello spunto, un adulterio, e delle sue tappe obbligate: gli incontri frettolosi in albergucci di periferia, l'incapacità a far durare un legame nato all'insegna della provvisorietà, la rottura amara. Nondimeno, quale finezza di penetrazione, di scandaglio d'anime ha Truffaut, che riesce a ridar vita ad una materia frusta con un'angolazione abbastanza insolita fra i giovani « arrabbiati » della sua generazione, e cioè rilevando tutto lo squallore d'una presunta avventura che si spegne nella scontentezza e nell'aridità. Lui, Pierre Lachenay, è un letterato che sa il suo mestiere, conosciuto e stimato, eppure indifeso di fronte alla passioncella improvvisa

La peau douce di F. Truffaut (Francia).

per una « hostess », Nicole, incontrata in aereo durante un breve viaggio all'estero. Al ritratto di quest'uomo al limite della maturità, diviso fra il sentimento nuovo e la paura d'essere scoperto ed insieme legato ancora al ricordo dei giorni felici con la moglie, molto ha contribuito un attore di belle qualità espressive come Jean Desailly, che volentieri avrei visto premiato con la « Palma d'oro » per la colorazione di malinconia che ha saputo conferire all'irresolutezza morale del suo personaggio. Manca al film, per dare una prospettiva precisa alla situazione rappresentata, un più marcato sviluppo della figura della moglie, che rimane estranea all'azione se non alla fine e non riesce ad aver « peso » in un dramma a tre di cui pure doveva essere un perno fondamentale. Ma la grave menda dell'opera, che ne squilibra fortemente il carattere, è l'epilogo, dove la moglie tradita, quando già (ma ella lo ignora) il marito e l'amante si sono lasciati, uccide il consorte a colpi di fucile in un ristorante. Non discuto che una soluzione non-rosea fosse l'unica coerente alle premesse antiadulterine, se così si può dire, dell'opera. Ma quel tradimento aveva già segnato per sempre il crollo della felicità coniugale di Pierre, non più capace di tornare dalla moglie con pieno amore e d'altra parte deluso e amareggiato dalla mediocrità crescente della relazione con Nicole. Ad un film intimista (un *Breve incontro* d'un Lean francese, anche per castità espressiva) doveva corrispondere una conclusione risolta nelle coscienze, nell'anima, mentre invece si è preferito il tocco di melodramma, l'effetto esteriore, disturbante ed inutile. Molte pagine di *La peau douce* sono comunque da ricordare: l'incontro a Lisbona con Nicole, che inizia in un clima rarefatto di cose non dette e di sentimenti repressi, la gita a Reims che doveva essere il culmine romantico dell'avventura e si chiude sulla piena umiliazione della donna, l'addio dei due amanti nella casa in costruzione che avrebbe dovuto diventare la loro casa se Pierre avesse divorziato.

Les parapluies de Cherbourg **di J. Demy (Francia).**

« Si tratta », scriveva di *Lola* (Donna di vita, 1961) Guido Fink, « di un film che si può accettare o respingere, ma non ignorare » (2). In effetti, la comparsa, dopo le prove nel cortometraggio, di Jacques Demy sull'orizzonte del nuovo cinema fran-

---

(2) GUIDO FINK: *Donna di vita,* nel volume *Il mestiere del critico,* a cura di Guido Aristarco, Milano, coll. Il Bivio, Ugo Mursia ed., 1962.

cese aveva ed ha un significato controcorrente rispetto all'iconoclastia — verso gli impegni etici e verso gli stili consacrati — della « nouvelle vague ». Storie d'amore tristi e tranquille, appartenenti ad un mondo se si vuole un po' vecchiotto, ed una puntigliosa ricerca formale, pur se limitata a volte al virtuosismo. Gli anni passano, ed il fuoco scoppiettante della cosiddetta « nouvelle vague » s'è andato acquietando: sono svaniti i falsi miti (i mediocri come Vadim), si sono relegati nel puro decorativismo altri (un Albicocco) e lo stesso Godard, il più vivo, ha gettato molta acqua nel fuoco del suo *Disprezzo.* Quanto a Truffaut, dalla protesta dei *400 colpi* si è allo striscione d'arrivo d'un romanzo d'infedeltà come il sopra citato *La peau douce* e d'un romanzo di fantascienza da girarsi ad Hollywood. Niente di male, intendiamoci: probabilmente è la sorte di molte partenze quella di svolgere per via itinerari più consueti, da cui non è detto non debbano uscire opere egualmente impegnate, anche se in diversa direzione. Sono comunque gli incerti di posizioni di gruppo non saldamente ancorate ad una poetica e ad una visione del mondo e destinate perciò a smembrarsi lasciando il campo alle singole e molto diverse inclinazioni degli autori. Così, per tornare a Demy, se lo si è attaccato tre anni fa perché era « diverso », oggi lo si ritrova uguale e coerente, il che è di pochi. Egli ha avuto un inizio relativamente sommesso, senza pretendere di rovesciare l'universo; e prosegue oggi con questa sua voce forse non robustissima ma certo sincera e dai rilevanti aspetti stilistici. Dalla levità poetica di *Lola* attraverso il tono più drammatico e asciutto de *La Baie des Anges* (La grande peccatrice, 1962) si torna all'accento atemporale e fantastico del primo con questo *Les parapluies de Cherbourg.* Il quale a *Lola* si ricollega esplicitamente per via d'un personaggio, Roland, interpretato dallo stesso Marc Michel, che, dopo aver perduto l'amore della « donna di vita » in quel film, si ritrova qui, commerciante in diamanti, a corteggiare una ragazza-madre di provincia ed a sposarla; senza perdere quella malinconia, quel distacco mesto dal mondo che gli era proprio anche nella pellicola del '62. (Di essa, del resto, vi è anche una citazione: quando Roland ricorda Lola, l'amore perduto, l'immagine mostra una scenografia caratteristica di quell'opera). Ma non è Roland il protagonista; egli è piuttosto un raccordo, dato che, come afferma Demy, ogni suo film anche futuro dovrebbe far parte d'un unico ciclo: « Mon idée est de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres, dont

les sens s'éclaireront mutuellement, à travers des personnages communs » (3). La vicenda è, come quella di Truffaut, pescata dal repertorio più tradizionale: una ragazza di buona famiglia, che ha il volto da « ingenua » di Catherine Deneuve, figlia della proprietaria d'un negozio d'ombrelli a Cherbourg, si innamora d'un meccanico di garage. La relazione prosegue casta, da « fidanzatini » di Peynet (il richiamo non mi sembra casuale), finché il giovane — siamo qualche anno addietro — non viene chiamato alle armi in Algeria. L'ultima notte, temendo di non rivederlo mai più, la ragazza gli si concede. Trascorrono le stagioni, la ragazza attende un figlio e la madre si dispera; il fidanzato non scrive, forse è morto. Allora appare in scena, capitato casualmente nella cittadina, Roland, pronto a sposare la fanciulla e a dare un nome al figlio. Quando anni dopo il giovanotto tornerà dall'Algeria non troverà più la ragazza e nemmeno il negozio, si sposerà con un'altra ed avrà dei figli; ed una sera — che, secondo la convenzione cinematografica più abusata non può che essere di Natale — incontra la sua amante d'un tempo, ormai sposata e felice; un incontro, non occorre dirlò, fugace che serve a marcare maggiormente lo scavo fra loro portato dal fluire degli anni. Il soggetto, dunque, è meno di niente; il suo sviluppo narrativo è banale. In questi casi conta perciò solo la capacità del regista di raccontare, di esprimersi cinematograficamente. D'altra parte, se Demy terrà fede al proposito di costruire un'opera d'arte, che tragga da ogni nuova pellicola ulteriore dimensione e significato, allora può essere che la eccessiva semplicità della storia d'un film si riscatti nella più ampia prospettiva d'un vasto ciclo narrativo: mi sembra che il regista mostri abbastanza talento da dargli fiducia per l'avvenire. Inoltre, Demy ha avuto per *Les parapluies* per la prima volta i larghi mezzi che gli consentissero di dispiegare la sua fantasia di regista e forse ha preferito usare d'un canovaccio semplice per meglio poter muoversi nella ricerca sperimentale di nuovi modi di impiego del linguaggio cinematografico. Lo sperimentalismo, la ricerca è dunque l'ambito preciso in cui l'opera va valutata ed accolta con positivo interesse; l'ambito che indicava l'opera stessa per un premio speciale e che, non trattandosi di film pienamente riuscito, di « arrivo », rende

---

(3) MICHEL CAEN e ALAIN LE BRIS: *Entretien avec Jacques Demy* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 155, maggio 1964.

inspiegabile invece l'assegnazione della « Palma d'oro ». Ma vediamone le caratteristiche. Già in *Lola* tutti gli elementi figurativi concorrevano a comporre un'immagine non-naturalistica, liberamente fondata sull'invenzione scenografica, sul particolare taglio dell'inquadratura (che a Fink ricordava Ophüls), sull'adeguato stile di recitazione. Leonardo Autera, recensendo in questa rivista *La Baie des Anges* e stabilendo i necessari confronti con *Lola,* trovava che quest'ultimo film poteva apparentarsi per simiglianza d'atteggiamento d'autore e di esiti stilistici a *Les Dames du Bois de Boulogne* di Bresson (4). È giusto rilevare come, a un anno e più di distanza da quella recensione, lo stesso Demy confermi l'accostamento, indicando in quell'opera di Bresson il suo film modello che lo determinò a fare del cinema (5). In più, al regista stanno a cuore il ruolo espressivo del colore e della musica. Avrebbe voluto girare *Lola* a colori, non potendolo usò il bianco e nero come fosse colore. Quanto alla musica, un peso notevole essa aveva in *Lola* e ne *Le Baie des Anges*: la coerenza dell'opera aperta è anche data dalla collaborazione di Demy sempre con il medesimo musicista, Michel Legrand, come col medesimo scenografo, Bernard Evein. Orbene, musica e colore divengono la base espressiva de *Les parapluies de Cherbourg,* che è concepito come un'opera lirica: tutto vi è cantato. Non, si badi bene, come nei « musicals » americani, dove (si pensi all'esempio più recente, *West Side Story* di Wise e Robbins) l'azione, che si svolge diciamo così normalmente, è *interrotta* dalla romanza o dal balletto, avendosi così due distinti piani spettacolari, quello più naturalistico, recitato, e quello fantastico, cantato e danzato. Nel film di Demy, con un tentativo che mi risulta unico nella storia del cinema, tutto è risolto in musica. Ne consegue che non esistono da una parte recitativi e dall'altra romanze, che si tratta di dialogo in rima che, senza differenze, senza « gemme isolate », fluisce naturalmente in musica (il che è del resto caratteristica dell'operismo più recente). Così si dica della recitazione, dove non v'è un recitare normale ed uno coreografico, se così si può dire, ma, senza bisogno di ricorrere a balletti, tutto lo stile interpretativo è studiato in modo da legarsi necessariamente al canto. La

---

(4) LEONARDO AUTERA: *La Baie des Anges* (*La grande peccatrice*) in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIV, n. 7-8, luglio-agosto 1963.

(5) MICHEL CAEN e ALAIN LE BRIS, cit.

scenografia è naturalmente funzionale e trae particolare significato dall'uso del colore non-realistico, ad esempio mura dipinte di viola ecc. Non si dimentichi che Demy ha cominciato a lavorare nel cinema come collaboratore d'un singolare poeta del disegno animato, Paul Grimault. Altro elemento che vorrei mettere in luce è come la maggior parte dei « musicals » hollywoodiani derivi da preesistenti edizioni teatrali, mentre lo sforzo di Demy e Legrand è stato di creare in funzione dello schermo. La perplessità di fondo che resta in chi scrive di fronte a questo film sta nella qualità della musica: Michel Legrand è senza dubbio un eccellente compositore di musica da film, che ha contribuito alle migliori colonne sonore della « nouvelle vague »; la sua musica è orecchiabile, piacevole, melanconica, romantica. Ma qui non si trattava di integrare un'immagine già per tre quarti determinata dagli elementi figurativi e di recitazione; si trattava di elaborare uno spartito *sul quale* creare, come è stato fatto, la scenografia, il colore, la recitazione; si trattava, insomma, di creare davvero un'opera lirica, sia pure nella indicata struttura anticonvenzionale che non preveda romanze bensì un unico tipo di canto-discorso (mi si scusi i termini di profano in cose musicali). Ora, la musica di Legrand è, invece, musichetta; e come musichetta viene anche cantata, con voci che, benché di cantanti professionisti, non cercano timbri e qualità particolari, mantenendosi in un discorsivo, in una mezza voce da aria canterellata in casa. È lo stesso errore, ma aggravato, compiuto da Franciosa e Festa Campanile per il « Rugantino », che poggia molto sulla musica (certo non tutto come qui) ed ha purtroppo una musichetta artigianale come è quella di Trovaioli: il « musical » americano, non dimentichiamolo, è ricorso invece a nomi d'altissima statura, si pensi ad un Gershwin. Ciò inficia le possibilità di pieno esito artistico: una musica che è piacevole ma artisticamente mediocre determina anche il resto, sicché l'argomento che pretendeva al dramma (un dramma di stati d'animo) non si sviluppa oltre la zona del sentimentalismo, non affonda radici nel profondo dell'anima umana. Con tutto ciò, *Les parapluies de Cherbourg* va preferito a molti altri film, come esempio di intelligente ricerca di linguaggio, ulteriore tappa per il raggiungimento d'uno stile.

La douceur du village di F. Reichenbach (Francia).

Nella selezione francese ha anche fatto spicco il mediometraggio (53 minuti) con cui François Reichenbach ha vinto « ex-aequo » il gran premio per la sezione documentari: *La douceur du village*. L'autore di *Marines* e de *L'Amerique vue par un français,* che

ricordavamo per la forza polemica, l'aggressività dei suoi « sguardi » sull'America ha trovato una insospettata dolcezza nel registrare, è il termine adatto data la semplicità dello stile, l'esistenza quotidiana d'un paesello della provincia francese, dove il tempo scorre pacifico fra il lavoro nei campi, l'educazione dei figli, lo svago serale nell'osteria o domenicale ascoltando la musica in piazza.

Vidas sêcas di N. Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* di G. Rocha (Brasile).

Ad una maggiore considerazione nei premi avrebbe avuto diritto un Paese cinematograficamente depresso che quest'anno ha allineato due opere più che rispettabili. Mi riferisco al Brasile che con *Vidas sêcas* (t.l.: Vite secche) di Nelson Pereira dos Santos e con *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (t.l.: Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) di Glauber Rocha ha fatto conoscere due buoni esempi di quel gruppo del « cinema nuovo » emerso nel periodo della Presidenza Goulart e di cui Alex Viany ha riferito i connotati nel fascicolo scorso (6). Le due opere si riferiscono al medesimo tema — l'esistenza miserabile dei braccianti nelle immense terre aride del nord-est del Brasile — e lo collocano nella medesima epoca, gli anni attorno al 1940. Diverso è però l'occhio con cui la materia è guardata e molto differente il modo di raccontare. Pereira dos Santos si attiene ad un cinema di tipo tradizionale, basato su pochi personaggi ben definiti che vengono accompagnati in una loro vicenda che ha un inizio, un acme ed una fine. Egli cerca evidentemente, come già Alberto D'Aversa in un suo film dello scorso anno, il consenso delle platee popolari e quindi sceglie il linguaggio che loro ritiene più adatto: non dimentichiamo che si tratta di cinema di impegno civile, che si rivolge ad un pubblico che il regista vuol sollecitare a prender coscienza dei problemi sociali che ancora straziano quel Paese (la datazione arretrata non inganna nessuno; si tratta ancora di un Paese dove l'Arcivescovo di Recife è considerato un comunista perché chiede la giustizia sociale!). Del resto, elementarità di linguaggio non vuol dire assenza di linguaggio. Siamo di fronte ad una narrativa scarna, senza effettismi, senza decorativismi, su cui rimane il ricordo del neorealismo italiano. Come per il nostro cinema del dopoguerra, in luogo degli « eroi », delle figure d'eccezione, sono gli uomini comuni, gli « insignificanti » colti nei loro drammi quotidiani che possono essere

(6) Cfr. ALEX VIANY: *Cinema brasiliano ieri e oggi* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXV, n. 2, febbraio 1964.

tragedia. Una famiglia di braccianti — padre, madre, due figli e un cane — viene licenziata da una fattoria alla morte del padrone. Intorno a loro è l'immenso deserto di una zona battuta dalla siccità e perciò duramente inospitale. Questa gente fa fagotto della poca roba che possiede e inizia una lunga marcia verso una destinazione quasi mitica, la lontana San Paolo dove esistono lavoro e protezione sindacale. In realtà si fermeranno ad un'altra fattoria, per un'altra stagione di lavoro malpagato, alla fine della quale la siccità farà morire il bestiame e il capofamiglia sarà di nuovo sul lastrico, e di nuovo virilmente fermo nel proposito di mettersi in marcia, di cercare un nuovo luogo dove guadagnar qualcosa. Ispirato a quello che è considerato il miglior romanzo di Graciliano Ramos, *Vidas sêcas* ha un bel timbro epico, che innalza la figura di Fabiano e dei suoi, esaltandone la indomita forza di volontà e soprattutto la serenità d'animo che li aiuta a superare miseria, disagi, sofferenze e a saper sempre ricominciare da capo. In questo senso il film si può dire abbia una impostazione sociale cristiana, e non a caso è stato premiato dall'O.C.I.C. Il quadro della situazione dei braccianti è chiaro, ma il regista vuol soprattutto illuminare la somma di dolore e di patimento d'una condizione umana ingiustamente umiliata. Di fronte alla insensibilità del potere politico e civile, qui sintetizzato dal soldato iroso e vendicativo, e alla durezza egoista dei proprietari, questi braccianti sono eguagliati alle bestie e finiscono per trovare dalla loro parte le bestie. La cagna Baleia è un personaggio, è parte della famiglia, e quando, malata, dovrà essere uccisa a fucilate da Fabiano, il regista vi costruirà sopra una sequenza d'alta drammaticità vista in prima persona dall'animale, che alla vigilia della morte rievoca le sue semplici e modeste esperienze di vita, gli uccelli, le mucche, i porcellini d'India, la fattoria. Siamo ben lontani dallo zuccherino di certe amicizie uomo-animale dei film disneyani. Qui l'umanizzazione della bestia e la solidarietà fra l'uomo e la bestia nasce da una ben indivduata situazione di esclusione. A rilevare la buona mano di Pereira dos Santos valga anche la sequenza della festa al villaggio, con quella famiglia tutta rivestita di nuovo con i primi guadagni, una spesa futile, come rimprovererà Fabiano alla moglie, ma che serve per una volta a farli sentire « signori », uguali fra uguali. Girato interamente a Palmeira dos Indios, dove nacque e visse Graciliano Ramos, il film fa apparire di sfuggita anche due figure rappresentative del Brasile di trent'anni fa: il « cangaçeiro »,

bandito sanguinario che però crede di servire un ideale libertario e patriottico di lotta al potere politico della dittatura, e una guaritrice mistica, esponente d'una religione superstiziosa e pseudocristiana.

Banditismo e profeti, uniti da un comune misticismo intinto di follia sanguinaria sono al centro dell'altro film brasiliano, *Deus e o Diabo na Terra do Sol.* Glauber Rocha, a differenza di Pereira dos Santos, cerca di affermare un proprio stile o per lo meno una propria maniera di raccontare: nervosa, secca, brutale, per un lato, e insolitamente prolissa per un altro. In verità, Rocha non sa tenere una misura ed il difetto balza maggiormente agli occhi dato l'accoglimento d'una serie di episodi fortemente espressivi che mirano a creare nello spettatore soprattutto una suggestione. La povera gente umiliata agita come bandiera di speranza alcuni falsi profeti, che predicano una barbarica mescolanza di detti biblici, di frasi dell'Apocalisse e di umiliazione carnale (cilici sulla carne, digiuni, lunghe marcie ecc.) ed insieme poi guidano una popolazione così esaltata e dominata a farsi belva e ad aggredire e distruggere villaggi interi, sgozzandone tutti gli abitanti. Anche i « cangaçeiros », in lotta spesso fra loro, distruggono, incendiano, ammazzano; ed anch'essi si sentono, come dice uno di essi, San Giorgio ed insieme il Diavolo, in una primitiva commistione di echi religiosi degradati a superstizione e a follia. Il film mostra la fine cruenta di alcune di queste figure e la coscienza che essi hanno che sangue chiama sangue e che essi con i loro metodi non riusciranno alla fine ad aver ragione della ingiustizia. A dire il giusto, una consimile riflessione, fatta da un vecchio bandito lordo di sangue, il quale giunge a profetare l'avvento d'una vera rivoluzione organizzata e basata sulle idee, appare una sovrapposizione intellettualistica dell'autore ad un dramma popolaresco che si muove su un altro piano. Basato sul « romancero » popolare, e cioè su tradizioni e racconti del periodo indicato, il film conserva di quelle fonti letterarie l'inusitata, per noi europei, violenza di situazioni, aggravata dall'evidenza naturalistica dei molti primi piani del film. Alla fine, la morte del « diavolo-San Giorgio » e dei suoi compari è preparata da un imbestiamento progressivo di tutti i personaggi: amplessi anche anormali, volti e corpi coperti di sangue, ecc., secondo un cattivo gusto che è purtroppo duro a morire in molti registi latino-americani. Dal film, in definitiva, non si trae alcuna conclusione, malgrado gli intenti sociologici e documentari di partenza, e la stessa tragedia viene sommersa dal disgusto fisico, vanificandosi.

La donna scimmia di M. Ferreri (Italia).

L'Italia aveva puntato molto su *Sedotta e abbandonata* di Germi, candidato pressocché sicuro al « grand prix » finale e premiato invece a mezzo solo per l'interpretazione di Saro Urzì. Comunque la storia della famiglia Assalone ha incontrato consensi larghissimi, anche di critica e certo in misura superiore all'accoglienza italiana che fu, tutto sommato — per quell'ingiusto silenzio che accompagna Germi da troppo — abbastanza fredda. Molto negative, invece, le reazioni a *La donna scimmia,* malgrado la presenza d'una sicura attrice francese come la Girardot. In effetti, e rinviando alla recensione pubblicata in questo stesso fascicolo, non si capiscono le eccessive stroncature di questa opera sgradevole ma stimolante quando invece si è portato alle stelle, oltre i meriti reali alquanto modesti, il precedente *Una storia moderna - L'ape regina.* Ferreri, a giudicare dai film visti, è un autore le cui pellicole, animate dalla stessa « rabbia » iconoclasta volta a toni d'ironia, si muovono sullo stesso piano e con gli stessi meriti o demeriti stilistici: va dunque considerato in bene o in male nella totalità della sua personalità d'autore e non è certo possibile con lo stesso metro di giudizio far di *Una storia moderna - L'ape regina* un capolavoro e di questo film al contrario un'opera da rifiutare. Ma a proposito della selezione italiana c'è da avanzare qualche riserva sul fatto che tutt'e tre i film che la costituivano erano delle commedie, marcando come unico un aspetto del nostro cinema che è solo dominante, e per intuibili motivi commerciali. In ogni caso, ci si poteva risparmiare l'accoglienza di mera stima — qualche cauto applauso, qualche isolato fischio — a *Le voci bianche,* che ha chiuso, fuori concorso, la rassegna. È un film che godrà, credo, di ottimi incassi: perché volergli dare anche una patina di prestigio, quando i suoi autori hanno fatto passi indietro rispetto alla misura d'impegno autentico che portano nell'attività letteraria?

Le voci bianche di Festa Campanile e Franciosa (Italia).

Dopo lo scacco del loro esordio, *Un tentativo sentimentale* (che pure presentava qualche passaggio psicologico ben descritto e una buona direzione degli attori), Festa Campanile e Franciosa hanno voluto sfruttare il successo non solo italiano della loro commedia musicale « Rugantino ». Hanno perciò imbastito una vicenda boccaccesca nuovamente nella Roma pontificia (però nel '700), hanno posto al centro un ragazzaccio dongiovanni e spregiudicato, motteggiatore e burlatore di tutti e specie dei « potentes », gli hanno riservato, al momento di tirar le fila, una fine abbastanza tragica. Lo schema è, come si vede, quello del « Rugantino », stesso am-

biente, stessi personaggi, stesso clima. Se in teatro si puntò sulla scenografia ispirata alle vecchie stampe, in cinema si è nondimeno centrato l'interesse sulla cornice, ricavata tuttavia da veri esterni, squisitamente colti dal colore; esterni che son frutto di una profonda conoscenza di ogni angolo di Roma e del Lazio e di un sincero amore paesistico ad essi. Il film, del resto, è a basso costo, almeno in proporzione al genere (spettacolo in Cinemascope, a colori, in costume) e l'accortezza produttiva di Festa Campanile e di Franciosa è riconfermata ad oltranza: il protagonista, bravissimo, è Paolo Ferrari, un attore che non « costa » ancora molto, mentre i numerosi « divi » che affollano il « cast », da Sandra Milo a Anouk Aimée, da Jean Tissier a Barbara Steele, compaiono alla svelta, per una scena o al massimo due, e numerose « azioni », che la logica avrebbe voluto in interno, si trova il pretesto per ambientarle all'aria aperta, in un giardino o in un parco; e quando c'è una strada o una piazza, i due registi piazzano la macchina rasente ai muri, perché ci sia poca « aria » da riempir di comparse. Lode dunque alla intelligenza artigianale dei due letterati-cineasti nel far fruttare i soldi del produttore; ma l'arte è un'altra cosa, anche se il film, con quella bellezza figurativa di certe inquadrature, può ingannare qualche spettatore superficiale. L'argomento è dato da un fenomeno caratteristico dei teatri romani fra la fine del '600 ed il 1798: la presenza sulle scene liriche dei « sopranisti », cantanti evirati che interpretavano parti femminili, dato il divieto, per ragioni di moralità, fatto dal Pontefice Innocenzo XI° alle donne di salire sui palcoscenici, almeno su quelli pubblici. Festa Campanile e Franciosa han voluto ricostruire l'ambiente sociale da cui sorgeva il fenomeno, dipingendo una Roma esasperata dall'oppressione di classe, dove ai poveri — esemplificati dal padre del protagonista, che muore per aver cercato di mangiare, dopo tre giorni di digiuno, il paglericcio del suo letto — non restava che prendere il figlio più giovane, farlo castrare da un chirurgo specialista ed avviarlo alla lautamente pagata carriera di « sopranista » o « musico ». Per sfuggire ad una condanna a morte, un giovanotto riottoso e gabbamondo, Meo, accetta le ingiunzioni della famiglia ma, al momento fatale, corrompe il chirurgo e resta integro, impegnandosi a pagargli vita natural durante una forte somma per il suo silenzio. La situazione boccaccesca matura di qui. In un mondo dove i mariti lasciavano volentieri che le mogli avessero per « cavalier serventi » o « cicisbei » questi cantanti noto-

riamente evirati, Meo può passare da una conquista amorosa all'altra senza che nessuno sospetti nulla; finché, resa incinta la giovane moglie d'un ottantenne, questi scopre l'inganno ed obbliga Meo ad evirarsi per davvero. Un tema del genere, così delicato, avrebbe richiesto un garbo discreto fondato sulla naturale pietà. Festa Campanile e Franciosa hanno preferito la grossolanità della farsa grassa, ed almeno una sequenza, quella del principe che fora le orecchie di Meo con un ferro rovente, è condotta con un gusto del doppio senso che credevamo relegato agli avanspettacoli di periferia. Gli evirati sono facilmente descritti con le caratteristiche ed i vezzi che gli anonimi scrittori di copioni degli avanspettacoli riservano agli invertiti, mentre non si tratta, evidentemente, della stessa cosa. Le tinte facili sono applicate a tutto il resto: il mondo cattolico sembra non esistere, il che è un po' comodo, sostituito da un cardinale che ascolta indulgente un nobile che gli racconta un atto di sadismo, da un frate che — poteva diversamente? — va ad un appuntamento galante e da una serie di nobili tutti pervertiti ed ipocriti, secondo la agevole alternanza di poche penitenze spettacolari e molte segrete orgie. Ci si difende, in questi casi, dicendo che si è voluto fare un « pamphlet », ma il libello di critica politica o civile è cosa diversa dal trito erotismo di questa pellicola che cerca solo il consenso di platee in vena di gusti poco nobili. Oltrettutto, anche il mondo popolare, che era vivo nel « Rugantino », è qui quasi assente, salvo la figura convenzionale della madre o la caricatura costituita dal padre. Manca insomma la contrapposizione, alla classe dirigente descritta come corrotta « in toto », d'un popolo romano sano, onesto; certo non fa testo il personaggio di Meo, descritto ripetutamente come un irregolare, un ribelle solitario e senza ideali.

Prima della rivoluzione di B. Bertolucci (Italia).

Meglio sarebbe stato, allora, includere nella scelta ufficiale un'operina giovanile, ma fresca, vitale ed accolta da un pieno successo di critica, come *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci, presentato di pomeriggio a pochi intenditori nel quadro della « Settimana internazionale della critica francese ». I giovani, da noi, mettono tutto il cuore nel primo film, salvo poi a dimenticarlo per via al secondo o al terzo; Bertolucci, all'inverso, è partito con un film elegante ma freddo, *La commare secca,* per riserbarsi quel che aveva da dire al suo secondo lavoro. Di cose da dire, *Prima della rivoluzione* è gonfio da scoppiare, autobiografia e confessione, memoria e denuncia, nel quadro d'una Parma tranquilla, borghese, dove le

giornate scorrono uguali, l'estate spingendosi in bicicletta fuori porta, alla ricerca del verde, l'inverno assediati in casa dal freddo e dalla nebbia. Ma il giovane del film di Bertolucci vuole evadere dalla pigrizia del disimpegno, dalla opacità consuetudinaria che gli viene proposta per oggi e per sempre dalla sua famiglia. Si innamora d'una giovane zia, ne diviene anche l'amante segreto, ma il suo desiderio di vita passa attraverso il sesso senza appagarsi e il sesso non riesce a diventare amore, ad acquistare una dimensione più completa. (Bertolucci va un po' più in là, già in questo, delle cento « storie private » di tanti esordienti che confondono la scoperta del sesso con l'affrancazione dal conformismo e con ciò chiudono il problema della nuova generazione prima d'averlo neanche impostato). Emiliano, il ragazzo parte da un anticlericalismo che è nell'aria per rifiutare sin dall'inizio un impegno religioso; non può che rivolgersi al comunismo, simboleggiato da un maestro di scuola che diviene il suo mèntore intellettuale, il suo direttore di coscienza. Ma i libri che il ragazzo legge, le amicizie che contrae, la cultura e la visione civile che si forma non reggono al confronto con l'esempio, che è quello d'un mondo rivoluzionario di nome ma in pratica assuefatto al compromesso, al tatticismo, al tentar di « inserirsi » senza scosse. Non v'è nessun fatto clamoroso che provochi nel ragazzo la delusione, si tratta piuttosto d'una certa atmosfera di tranquillità che non ha nulla della cercata, esaltante « vigilia » d'una rivoluzione. Il distacco dall'intellettuale comunista avviene mentre nel parco cittadino si prepara una « festa » di partito. Gli striscioni annunciano la presenza d'un cantante di grido, ed il ragazzo obbietta che quel tipo di canzone, quel genere di divismo sono proprio aspetti minori ma a loro modo determinanti del mondo da distruggere, della schiavitù morale praticata verso la massa. Il maestro risponde che la gente vuol questo e che bisogna pur parlare alla gente. L'episodio è minimo, le ragioni, secondarie. Lo si è citato per indicare quale sia il tono del film, non programmatico, non ideologico: Bertolucci coglie più che altro l'atmosfera della provincia italiana, d'una determinata provincia, beneinteso: non sottosviluppata, colta, con un certo benessere, dove non esistono i problemi a quello stato drammatico che provoca le scelte e gli atteggiamenti radicali. Non si tratta d'unque d'un film volutamente anticomunista o a favore di qualcosa, quanto dell'analisi interiore degli stati d'animo della giovane generazione di fronte ad un ideale rivoluzionario che non riesce a « legare » con le inquietudini dei giovani. Il ragazzo, de-

luso, tornerà, vinto, al proprio mondo borghese, ma portandosi dentro la scontentezza di sé di chi non ha trovato migliori ideali e pur sente che il terreno su cui cammina sta franando. Esemplare, come sintesi cinematografica di questa resa, è la sequenza dell'inaugurazione della stagione lirica al « Regio »: cronaca dal vero, con brani di repertorio o forse girati appositamente e insieme interpretazione, attraverso primi piani di lucida analisi, di una società fuori del tempo, che vede compiaciuta solo se stessa. Ma anche le pagine liriche, quelle che tolgono dalla memoria del regista i luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza, sono da citare: la sequenza del fiume, con quei dialoghi sulla riva che ruotano attorno al vecchio gentiluomo fallito riportando di continuo la vicenda di quei personaggi a una condizione più vasta, ad una malinconia più grande d'un mondo che scompare. Quel che si deve rimproverare a Bertolucci è l'eccesso di letterarietà, non tanto nelle frasi preziose e tornite che egli fa dire allo « speaker » fuori campo a collegare le sequenze, quanto nella determinazione costante d'un punto di vista « originale » nell'inquadratura, nell'uso, insomma, d'una immagine sempre sopra le righe, che vorrebbe essere poetica e rischia spesso d'essere solo artificiosa. E così si dica di certi, pur non gratuiti, legami di montaggio. Ma son mende ampiamente perdonabili in virtù della sincerità e quindi della freschezza che animano tutta l'opera. Fra gli interpreti, tutti non professionisti salvo Adriana Asti, attrice fine e delicata, sono anche il critico Morando Morandini, che disegna con bella semplicità la figura dell'intellettuale comunista, e l'ex-direttore del festival del cinema latino-americano, Gianni Amico, che traccia un rapido disegno satirico del dirigente di circolo del cinema di provincia. La selezione italiana era completata dal cortometraggio di Gianfranco Mingozzi *Li mali mestieri,* che allinea con una certa efficacia i cento esempi di come in una città del Sud — Palermo — i disoccupati « inventino » strani mestieri per vivere. (Peccato che il commento dialettale non riassunto in didascalie abbia reso incomprensibile il documentario a gran parte degli spettatori).

Li mali mestieri di G. Mingozzi (Italia).

Decisamente mediocre è stato il gruppo statunitense. Rinviando alla sua uscita in Italia il giudizio su *The Fall of the Roman Empire* (La caduta dell'Impero Romano) di Anthony Mann, che i critici presenti hanno concordemente considerato un banale filmone commerciale senza particolari qualità, accenno appena a *The World of Henry Orient,* filmetto zuccherino di George Roy Hill tratto da un romanzo « rosa » di Nora Johnson, la figlia di Nunnally. È una di

The World of Henry Orient di G. R. Hill (U.S.A.).

quelle vicende care a Walt Disney con ragazzine precoci e terribili che perseguitano gli adulti. Una ottima interpretazione di Peter Sellers nei panni d'un pianista mondano e stravagante alla Liberace (è il primo film americano del comico inglese), un simpatico esordio delle due giovanissime Tippy Walker e Merrie Spaeth; ma, a tirar le somme, una commediola sentimentale per signore in vena di commozione, più adatta per i normali cinematografi. Rimane, in concorso, un'opera prima d'un regista televisivo, Larry Pierce: *One Potato, Two Potato* (il titolo si riferisce ad una filastrocca infantile). È la prima volta, credo, che l'America ha come film ufficiale ad un festival una produzione indipendente, realizzata raccogliendo materialmente i soldi fra gli amici del regista. Il fatto è tanto più notevole in quanto si tratta d'un'opera coraggiosa di polemica civile sul razzismo antinegro. Manifestata la piena simpatia per il film e profetizzatogli un buon successo commerciale, non si può non rilevarne i limiti, tematici e stilistici. Pierce vuol illuminarci sulle difficoltà che nell'America di oggi — e per essere più efficace non ha scelto uno stato razzista, ma uno di quelli dove non esiste la discriminazione — incontra un matrimonio fra un negro ed una bianca. Frank, autista negro d'una fabbrica, sposa Julie, un'impiegata che, dopo il divorzio seguito al suo abbandono da parte del marito, tira su da sola una bambina. Dal matrimonio nasce un nuovo figlio, negro. I due bambini crescono insieme senza problemi, vanno allo stesso asilo, insomma l'ambiente esterno non muove ostacoli. Gli ostacoli sono però interiori, derivano da una lunga consuetudine a sentirsi di qua e di là da una barricata solida: prima sono i genitori di Frank a non desiderare che egli sposi una bianca e per lungo tempo dopo le nozze a trattare la donna con freddezza e quasi disprezzo. (È un aspetto inedito del problema, almeno al cinema: il razzismo antibianco come conseguenza della lunga schiavitù). Poi sono i due coniugi ad isolarsi dalle vecchie amicizie, quasi abbiano paura d'esser « giudicati ». Infine, ed è ciò che fa scoppiare il dramma, il primo marito di Julie la cita in giudizio perché la comune figlia sia affidata in custodia a lui, dato che « non deve crescere in un ambiente negro ». Il processo è imparziale, il giudice cerca di rendersi conto di come stanno le cose ed ha modo di vedere da sé che il « menage » familiare bianco-nero è ottimo; l'avvocato bianco che difende le ragioni di Frank e di Julie — avvocato che in un primo momento si era rifiutato di patrocinare la causa temendo di perdere la clientela in futuro dato il tema « scabroso » — fa il suo dovere

One Potato, Two Potato di L. Pierce (U.S.A.).

con calore. Pure, i pregiudizi prevalgono e la bimba viene strappata ad un ambiente familiare sano, dove sta bene ed è amata, e assegnata ad un padre che non conosce e che ha abbandonato sua madre. La sequenza conclusiva è di quelle che prendono di petto lo spettatore, anche se il regista la trascina un po' in lungo per cavarne tutti gli effetti possibili di commozione: la bambina lascia la casa per andare col padre convinta, perché non può capire la strana logica della legge, che sia la mamma a cacciarla; e quindi le si avventa contro con i pugni chiusi. I limiti di *One Potato, Two Potato* sono nell'aver mescolato un caso di discriminazione razziale con un caso di divorzio che viene alla fine a prevalere, negli effetti, sul primo. Infatti, la scelta di un giudice fra due ambienti famigliari a cui assegnare il figlio di genitori divisi è sempre conseguenza e causa d'un dramma; e, anche se Frank, il padre adottivo, non fosse stato negro, la sequenza conclusiva avrebbe dovuto esser condotta, con quelle premesse, nello stesso modo. Lo stesso Pierce, del resto, ha ammesso, parlando con i giornalisti, che il suo vuol essere un « caso universale ». Quanto ai limiti stilistici, sono quelli, spesso, della commozione programmatica, molto hollywoodiana malgrado il film nasca da un indipendente, sicché alcune sequenze scadono a romanzo « rosa », specie nella prima parte. Vorrei però citare, a riprova delle qualità dell'esordiente Pierce, la incantevole scena notturna in cui i due protagonisti scoprono d'essere innamorati, condotta con un ritmo lieve quasi di danza. (Mi ha ricordato l'analoga sequenza della scoperta dell'amore dei due giovani di *Miracolo a Milano* di De Sica). *One Potato, Two Potato,* inviato dai realizzatori a Cannes per la « Settimana della critica », è stato invece accolto in concorso ed ha valso a Barbara Barrie, attrice intimista dalla cangiante espressività, un meritato premio per l'interpretazione.

The Best Man di F. Schaffner (U.S.A.).

Tuttavia, la più robusta opera giunta da oltreoceano è quel *The Best Man* che non è stato incluso in concorso perché, si dice, giunto troppo tardi ed è stato presentato ufficiosamente fuori gara. Porta la firma di Franklin Schaffner, un regista nuovo di cui abbiamo visto la scorsa stagione *Woman of Summer* (Donna d'estate). Girato con piena fedeltà al linguaggio tradizionale, senza impennate, il film va ascritto, più che al regista, allo scenarista, Gore Vidal, che l'ha tratto da un suo dramma. (Non a caso, a Cannes è venuto Vidal e nell'incontro con i giornalisti ha sempre parlato del « suo » film senza ricordare l'esistenza del « director »). Gore Vidal, ancora poco conosciuto in Italia, è una figura molto rappresentativa della

nuova generazione letteraria. Secondo la partizione in gruppi dei narratori venuti alla luce negli anni '40 fatta da Anne Fremantle in un suo autorevole saggio sulla « Saturday Review of Literature » (7), Vidal sarebbe il teorico e banditore degli « inscapists », in qualche modo affini ai narratori esistenzialisti europei. Ma oggi egli è soprattutto scrittore per lo spettacolo: teatro e specialmente televisione, dove si è imposto, per stare alle parole di Doglio, come « fantasioso e vigorosissimo narratore di saghe del sud ... autore al tempo stesso capace di un ironico disegno satirico nei confronti dei difetti più tipici della classe media americana » (8). *The Best Man* costituisce il suo primo vero incontro con il cinema, non volendo tener conto di *Visit to a Small Planet* (Un marziano sulla terra) che Taurog trasse da un suo « originale televisivo » snaturandone la satira a farsa. (« Accettai di cedere i diritti sapendo che avrebbe dovuto interpretarlo David Niven e mi ritrovai Jerry Lewis », ha detto Vidal). Nel cinema, egli ha detto, non aveva lavorato perché Hollywood non offriva sufficienti garanzie di libertà per sviluppare certi temi civili; oggi lo spazio comincia ad esserci. E in effetti, *The Best Man* una dozzina d'anni fa non sarebbe stato realizzato. Esso si inserisce invece oggi in un filone che trova gli Stati Uniti soli nel panorama cinematografico (se ci eccettui, in Italia, *Le mani sulla città*), quello del film di critica politica, basato sulla classe dirigente al potere. È giusto ricordare che il genere ha un precedente in due film dell'età rooseveltiana, ambedue firmati da Frank Capra: *Mr. Smith Goes to Washington* (Mister Smith va a Washington) e *State of the Union* (Lo Stato dell'Unione). Epperò, quello che in quei lontani film od in altri più recenti si riferisce genericamente alla classe dirigente, acquista in Vidal volti precisamente riconoscibili. Il tema è i metodi di persuasione pubblica che i candidati alla Presidenza degli Stati Uniti adottano per crearsi la necessaria base di consensi; un tema strettamente americano, posto che va riferito a certi dati di psicologia collettiva, a certe componenti sociologiche, ma che per questo non è meno attuale, dato il ruolo primario che assume nella costruzione d'un sistema democratico sempre più efficiente la propaganda elettorale ed in genere il rapporto eletto (o candidato) — elettore. Il dramma rappresentato a Broadway era

---

(7) Cit. in: G. Prampolini: *Storia universale della lettratura,* Torino, UTET, 1953.
(8) Federico Doglio: *Il teledramma,* Roma, Ed. di « Bianco e Nero », 1964.

ispirato alle « primarie » del '62 che videro opposti Kennedy e Nixon. Sopravvenuto l'assassinio del Presidente, si è ritenuto opportuno mantenere i termini essenziali del rapporto dialettico fra due concezioni spostandolo alle persone di Nelson Rockfeller — qui divenuto il senatore Russell (Henry Fonda) — e del « leader » reazionario Barry Goldwater — qui il senatore Cantwell (Cliff Robertson) —. Appartenenti ambedue allo stesso partito, il Repubblicano, ne incarnano i due volti della composita anima: demagogo, aggressivo, scorretto il senatore Cantwell, quanto misurato, calmo, sempre un po' nell'ombra Russell. In più, Russell ha dietro di sé una vita matrimoniale discutibile ed è sull'orlo del divorzio, mentre Cantwell esibisce una moglie innamorata a cui è senza dubbio fedelissimo. In realtà, il giuoco di Cantwell è tutto sugli elementi umani, mentre Russell, che non pretende d'essere un santo, sostiene che in politica contano le idee e i programmi, ed il resto appartiene alla sfera privata ed inviolabile della persona umana. Cantwell sfrutta il sentimento religioso degli americani, mentre Russell, che personalmente non è credente, ritiene che non si possa mescolare Iddio alle campagne elettorali. Infine, Russell si circonda di « teste d'uovo », di intellettuali, cercando di mettere insieme un « trust di cervelli », Cantwell è un rozzo politicante che disprezza la cultura. Fra i due, inizialmente incerto, poi a fianco del primo, sta l'ex Presidente Hockstader, un praticone della politica, che non crede molto alle idee e ai programmi quanto alla concretezza dei problemi che si presentano giorno per giorno. (Il personaggio è scopertamente modellato su Truman). Questi ha fiducia nell'onestà e nell'intelligenza di Russell, ma ritiene che in politica bisogna anche avere un minimo di « muso duro » e una pronta capacità di decisione nei momenti di crisi. Infatti, né Cantwell né Russell prevarranno. Quando il primo ricatta il secondo minacciando di rivelare che questi è stato internato in manicomio per mania sessuale, il secondo potrebbe bloccare la manovra solo con un controricatto: svelare che Cantwell, quand'era in guerra, fu processato per omosessualità. Ma, piuttosto che adottare i metodi personalistici dell'avversario, rinuncia alla candidatura, facendo ripiegare i suoi sostenitori su un onesto senatore di provincia, candidato fino allora senza possibilità di successo. Mi sono dilungato sull'argomento perché se ne trae il succo dell'opera, che è una buona analisi, obbiettiva e seria, senza divagazioni spettacolari (senza, cioè, i romanzetti che infioravano un film pur interessante come *Advise and Consent,* Tempesta a Washington), di

un clima politico e di un metodo propagandistico; un film, per questo, che aiuta lo spettatore a maturare la propria coscienza democratica assolvendo ad una indubbia funzione civile. La regia, come si è detto, non si fa particolarmente notare: con sicurezza artigianale utilizza piani per lo più ravvicinati in funzione dei dialoghi e dei volti dei personaggi, affidati ad una schiera di bravi attori, fra cui, oltre a Fonda, la cui capacità di addentrarsi in un personaggio complesso è scontata, segnalerei Cliff Robertson, che presta una recitazione scattante ed incisiva a Cantwell, e il vecchio Lee Tracy, che disegna con preciso realismo la figura del vecchio Presidente. (In una felice caratterizzazione di fianco, una « leader » petulante di organizzazioni femminili, ricompare, dopo un lungo silenzio, Ann Sothern).

***The Pumpkin Eater* di J. Clayton (G. B.).**

Un film come l'inglese *The Pumpkin Eater,* diretto da Jack Clayton e sceneggiato dall'« arrabbiato » Harold Pinter, presentava sulla carta più di un motivo d'interesse. A conti fatti, al contrario, non rimane molto, oltre alla serietà artigianale della realizzazione ed alla bella interpretazione, soprattutto di Anne Bancroft. Tratto da un romanzo di Penelope Mortimer, forse il film cava da esso le sue zone di oscurità, che non consentono di mettere bene a fuoco il personaggio centrale. Si tratta d'una signora che, divorziando per sposarsi la terza volta, reca al nuovo marito i figli del precedente matrimonio. Già all'inizio questo dei figli diviene un problema, ed i genitori di lui pongono in pratica subito degli ostacoli a questa eccessiva prole imponendo che i due ragazzi maggiori siano internati in un collegio. Poi, quando dalla nuova unione nasce un altro figlio, inizia la tragedia: la donna viene guardata come pazza dai genitori e dal marito, il quale la tradisce e se ne allontana sempre più. La donna viene perfino convinta a farsi curare da uno psichiatra. Infine, sarà persuasa da tutti a farsi sterilizzare per non correre più « pericoli » di divenir madre. Senonché, quando esce dalla clinica dove si è fatta operare, apprende che il marito sta per avere un figlio dell'amante. Può darsi che la Mortimer e Pinter — più che Clayton, che sembra essersi comportato da « director » e non da autore — abbiano voluto spezzare una lancia per la limitazione delle nascite, ma l'hanno fatto in modo tanto confuso da trarne soltanto una impressione di sgradevolezza. Indeterminata è la figura della donna, Jo, che sul piano delle notizie sappiamo aver avuto mariti ed amanti e sul piano descrittivo è invece mostrata come una austera signora solo volta a crescere i figli; contraddittorio il perso-

naggio del marito, Jake, che dovrebbe essere un consorte innamorato che trova i figli come ostacolo all'intimità familiare ed invece ci è mostrato come un padre amoroso con una moglie con cui non « lega »; senza parlare di qualche simbolo non decifrabile, come il profeta negro, autodefinentesi « il Re d'Israele », che si affaccia nella vicenda verso la fine. Un film psicologico, quindi, mancato proprio sul terreno dell'analisi psicologica; un film a tesi dove la tesi non riesce ad emergere.

Der Besuch (La vendetta della signora) di B. Wicki (Germania occ.).

La Germania occidentale ha confermato, se ve ne fosse bisogno, lo stato di mediocrità della sua cinematografia, malgrado il buon livello tecnico. *Der Besuch* (La vendetta della signora) non è poi nemmeno un film interamente tedesco, salvo che per il regista, Bernhard Wicki, e per un terzo della produzione, essendo sceneggiato da un americano, interpretato da un « cast » internazionale (che recita in inglese) e girato in Italia. Ispirato ad uno dei più forti drammi dello svizzero Friedrich Dürrenmatt, « Der Besuch der Alten Dame » (la cui edizione italiana, « La visita della vecchia signora », fu fatta conoscere da noi dal Piccolo Teatro della Città di Milano), il film ne tradisce ampiamente lo spirito e ne falsa la conclusione. Una signora straricca — vecchia nell'originale, di mezza età ed ancora affascinante nel film, dove ha la « classe » della Bergman — torna nell'immaginaria repubblichetta balcanica — non la Svizzera del testo — da cui fu espulsa ragazzina per immoralità. Un giovanotto « rispettabile » la mise in cinta minorenne e lei fu costretta ad andarsene coperta d'infamia, riducendosi a far la prostituta in una casa di piacere a Trieste e poi, dopo altre amarezze, riuscendo a sposare un re del petrolio. Ora è pronta a risanare le dissanguate finanze del paese con una generosa donazione ed in più ad assegnare una bella somma a ciascun cittadino purché la repubblichetta ripristini la pena di morte e condanni l'uomo che, vent'anni prima, l'ha rovinata. La gente, come ci si aspetta, si ribella, dice di non poter commettere un omicidio per dei soldi; il sindaco, sdegnato, protesta pubblicamente. Ma il tarlo della cupidigia s'è insediato negli animi e la signora, assisa sul balcone dell'unico albergo cittadino, da cui tutti possono vederla e ricordare la sua offerta, può attendere con comodo: a poco a poco tutte le difese morali, gli scrupoli cadono. I cittadini, ancor prima di avere i soldi, si gettano alla corsa del benessere e si indebitano per acquistare automobili, frigoriferi, abiti, gioielli. Quando l'uomo cerca di allontanarsi, fanno in modo che non possa prendere il treno. È scontato

che la pena di morte sarà ripristinata, l'uomo condannato ed ucciso e tutti, per dirla in termini di favola, vivranno « felici e contenti ». Scrittore moralistico che abbisogna dell'allegoria, della parabola, Dürrenmatt conduceva in questo dramma del 1956 una evidente « denuncia dell'immorale logica interna del capitalismo », mettendo a nudo vizi, ipocrisie, egoismi che andavano oltre la cerchia della cittadina rappresentata. « Ogni logica », scrive Nello Sàito, « è per D. astratta e disumana; egli va nelle sue dimostrazioni molto oltre Brecht, cui pure lo avvicina la rivoluzionalità del linguaggio e il distacco " oggettivo " dei suoi terribili personaggi; e la scelta è in definitiva ... tra " un capitalismo catastrofico e una catastrofe capitale ", che può essere peraltro organizzata tanto da un boia reazionario che da un boia progressista » (9). Si può pertanto vedere in Dürrenmatt il portatore d'una voce culturale autenticamente elvetica, che dalla posizione geografica e politica della sua nazione, dai suoi ideali di libertà come dal suo distacco dai blocchi, trae motivi di condanna per gran parte dell'esistente contrapponendovi il senso geloso della persona individua, aggredita e intaccata dalle diverse organizzazioni sociali. Che ha salvato Wicki di una problematica così attuale? Nulla. Il trasferimento della cittadina dalla Svizzera ad un immaginario Paese balcanico ha conferito alla vicenda un curioso sapore « ruritano » che rimanda appunto ai vari « Prigionieri di Zenda » della narrativa avventurosa di sessant'anni fa. Il ringiovanimento della protagonista ha mutato il simbolo dell'egoismo finanziario nel caso privato d'una donna che vuol vendicarsi dell'amante in fondo amandolo ancora; tant'è che fra i due c'è un tentativo di riavvicinamento e che, soprattutto, alla fine, ottenuta la condanna, la signora, a differenza del dramma originale, fa dare la grazia all'uomo. Partito insomma con una macabra fantasia dal fondamento etico saldo, Wicki ha sviluppato un romanzo quasi fantascientifico abbastanza gratuito, non riuscendo, per giunta, a trovare una « chiave » appropriata, sicché il film oscilla fra toni realistici e toni fantastici perdendone in unità.

Die Tote von Beverly Hills di M. Pfleghar (Germania occ.).

Misterioso è come l'altro film tedesco, ma girato in America, *Die Tote von Beverly Hills,* abbia trovato la strada d'un festival purchessia. Che i tedeschi siano pesanti nell'umorismo, è risaputo.

(9) NELLO SÀITO: voce *Friedrich Dürrenmatt* dell'« Enciclopedia Italiana », Appendice III, Roma, 1961.

Quando poi tentano l'umorismo « metafisico » compiono un'impresa disperata. Sulla scorta di un racconto satirico di Curt Göetz, il regista Pfleghar ha voluto rifare il verso al romanzo poliziesco, con una indagine su un delitto ad Hollywood in cui si mette perfino in dubbio se esista un cadavere e l'assassino ha le iniziali corrispondenti a quelle dell'investigatore e dello stesso autore del racconto. Si alterna un tempo presente in bianco e nero ed un passato a colori, si allineano trovatine a sorpresa, e dialoghi diretti col pubblico che vorrebbero ricalcare *Hellzapoppin*; ma la grana è grossa, la storia tirata in lungo e non si centra il personaggio femminile sulle cui spalle regge tutto l'edificio.

Pasazerka (t.l.: La passeggera) di A. Munk (Polonia).

Dei Paesi dell'Europa orientale, più che l'Unione Sovietica, presente con film di seconda schiera, si son fatti valere la Polonia, l'Ungheria e la Cecoslovacchia. La Polonia ha reso omaggio alla memoria di Andrzej Munk facendo terminare ai suoi collaboratori il film *Pasazerka* (t.l.: La passeggera), che egli stava girando al momento della tragica morte. Ispirata ad un romanzo di Zofia Posmysz, la pellicola riprende il tema dei campi di sterminio nazisti sotto una luce diversa, in chiave psicologica. Durante una crociera, una signora tedesca in viaggio di piacere col marito scorge a bordo un volto che le è familiare, quello d'una donna che era internata in un « Lager » sotto la sua sorveglianza, quando lei era ausiliaria delle S.S. Al marito che ne scopre il turbamento, la signora racconta la « sua » verità, di come lei abbia fatto il suo dovere con umanità, cercando in particolare di aiutare la donna. Poi vediamo invece la « vera » verità: come l'aiuto e la protezione, accordati in certi limiti, si dovessero ad un desiderio morboso nei confronti della ragazza. La parte retrospettiva è quella girata da Munk, in cinemascope bianco e nero. Per la parte contemporanea, non si è voluto aggiungere materiale che potesse recare una impronta diversa da quella del regista; si è ricorsi perciò ad un artificio abbastanza funzionante: di animare il dialogo con fotografie fisse, sicché dal contrasto le sequenze del « Lager » assumono una corposa evidenza realistica. Opera incompiuta, va apprezzata per la ricerca di risvolti nuovi in un tema abbastanza sfruttato ma non se ne può giudicare l'esito, restando piuttosto l'« appunto » per un film, di severa suggestione. Con *Křik* il giovane cecoslovacco Jaromil Jireš offre un vivido esempio di « opera prima »: non un gran tema, non la pretesa di sviscerare l'universo ma in compenso un sincero amore alla vita semplice, una cordiale partecipazione, una schiettezza anticon-

Křik (t.l.: Il vagito) di J. Jireš (Cecoslovacchia).

formista nel seguire la giornata d'un giovane marito che attende il primo figlio e che, in giro per la città per il suo lavoro (è un tecnico che aggiusta televisori), non riesce a mettersi in contatto telefonico con la clinica dove la moglie è ricoverata. Jireš non segue un vero e proprio soggetto e sembra voler applicare la poetica zavattiniana del « pedinamento » dell'uomo comune. Non mancano gli spunti critici del costume, si veda la figura del dirigente dalla lussuosa esistenza borghese che critica, in un rapporto alle autorità, i film italiani. L'attore, disinvolto e simpatico, è quel Josef Abrhám che abbiamo visto nei panni di Hašek, il creatore del « bravo » soldato Švejk, nel film ceco-sovietico *Bolsciaija doroga* (t.l.: La strada maestra), presentato lo scorso anno a Venezia. *Pacsirta* (t.l.: L'allodola) dell'ungherese Laszlo Ranódy può ricordare il ceco *Vlci jama* (La tana del lupo, 1957) di Jiří Weiss: lo stesso ritratto impietoso della vita di provincia « fin da siècle », dove la facciata esterna della « rispettabilità » e del « decoro » nasconde spesso un vuoto d'anima, malamente riempito dall'ipocrisia e dalla doppiezza. Dove Weiss usa anche le armi della satira, Ranódy, che è un regista tradizionale, preferisce un realismo di vecchio stampo, improntato al gusto della minuziosa rievocazione ambientale, che è, in effetti, suggestiva. La vicenda ruota attorno al « dramma », che tale non sarebbe obiettivamente ma diventa nel clima piccolo borghese descritto, di due anziani coniugi che non riescono a maritare la loro figliola, brutta senza remissione; e, d'altra parte, sullo spegnimento dell'amore per la vita che è operato nella famiglia dalla ragazza, dalla chiusa mentalità di zitella, sicché quando questa si allontana alcuni giorni ospite di parenti i due vecchi riscoprono il sapore di tante cose perdute: un pranzo in trattoria, un pomeriggio al caffè, una sera a teatro. Il film, come s'è detto, è un po' vecchiotto d'impianto e di sviluppi, legato ancora al calligrafismo e alla recitazione di scuola teatrale, ben rifinita. In questo ambito, tuttavia, Antal Páger costruisce con efficacia il personaggio del padre, ed il premio andatogli « ex-aequo » col nostro Urzì può essere anche visto come un riconoscimento ad una lunga carriera decorosissima, ripresa da pochi anni nel suo Paese, in cui, come è noto, ha fatto ritorno nel '56 dopo esserne stato lontano per tutto il dopoguerra. Accanto a lui altra attrice di vecchia ma buona scuola è Klari Tolnay, compagna di Páger in tante commedie ungheresi degli anni '40. Che senso ha, però, una pellicola siffatta nella direzione d'un impegno nuovo, per uno spettatore contemporaneo? *Pacsirta* deriva da un romanzo di Dezsö Kosztolanyi,

Pacsirta (t.l.: L'allodola) di L. Ranódy (Ungheria).

autorevole esponente del simbolismo magiaro di alcuni decenni fa; è da notare che anche un altro testo dello scrittore, *Edes Anna,* dall'analogo clima rievocativo, trovò la via dello schermo or è qualche anno per mano di un regista della nuova generazione. Non sembra dunque improprio affermare che, come altri registi dell'Europa orientale, Ranódy cala nel passato analisi che non si sente di tracciare al tempo presente. Che la sua storia non intenda limitarsi al circoscritto caso d'una provincia ormai scomparsa d'una società ormai scomparsa è dato scorgere da vari nodi centrali, ad esempio dalla contrapposizione alla società ipocrita, del poeta che impersona lo stesso Kosztolanyi. Egli non predica un superamento sociale, un migliore assetto rispetto a quello esistente, la sua non è una rivolta d'ordine sociale, ma spirituale, ed il centro del suo discorso sta in una frase d'una delle sequenze più drammatiche: « La vita è dolore, non possiamo nasconderlo. Bisogna solo avere il coraggio di affrontare questa realtà ».

A zonzo per Mosca (t.l.) di G. Danelia (U.R.S.S.).

Non problematico è anche il sovietico *A zonzo per Mosca* (t.l.) del georgiano Gheorghi Danelia, che propone un genere abbastanza poco battuto dal cinema russo, quello della commedia. Non è, come si predicava ai tempi di Zdanov, una commedia « diversa » dalle occidentali per un impegno di costume, per una dimensione satirica, bensì un semplice e piacevole divertimento fine a se stesso, sulla giornata moscovita d'un ragazzo piovuto dalla provincia per incontrare un celebre scrittore che ha letto un suo racconto. La Mosca osservata e descritta con immediatezza, anche servendosi della tecnica della « macchina nascosta », è una Mosca kruscioviana, che tende al benessere e alla tranquilla esistenza potremmo dire borghese. Come saggio documentario del nuovo clima il film è interessantissimo — vi si vede ad esempio una chiesa, regolarmente frequentata anche in giorno feriale, un ambiente per lo meno inedito nei film sovietici; ed anzi si trova modo di ironizzare sull'ateismo programmatico d'un ragazzino che rifiuta di entrarvi; si presentano in due diverse occasioni dei domestici; ecc. — ma tolto questo interesse extracinematografico il film è solo un divertimento leggero, senza pretese. L'altro film sovietico è anch'esso diretto da georgiani, Eldar Chenguélaia e Tomaz Meliava, ed anzi è prodotto dagli studi georgiani. *La carovana bianca* (t.l.) è un film di tipo tradizionale, dal piglio quasi « western » almeno nell'ambiente, che è quello dei pastori che nei mesi estivi traversano lo Stato per portare al mare le mandrie, dove le vendono. Tradizionale è anche il conflitto base,

La carovana bianca di Chenguélaia e Meliava (U.R.S.S.).

fra vecchie e nuove generazioni impersonate dal capo pastore, legato da secoli al suo mestiere e che non scorge altro orizzonte, ed il giovane che vuol conoscere la città, emanciparsi, giungere ad una migliore condizione sociale. Gli autori parteggiano per il vecchio, a cui il giovane tornerà sconfitto; ma la tesi è per lo meno discutibile, posto che ambedue le tendenze sono giuste e non si vede perché uno non dovrebbe voler cambiare e adeguarsi al ritmo diverso del mondo contemporaneo. Comunque la pellicola è ben fatta, saldamente anche se consuetudinariamente costruita, e si avvale d'una suggestiva fotografia in esterni.

Skopje '63 di V. Bulajik.

Lateralmente al concorso, la Jugoslavia ha presentato *Skopje '63,* un documentario lungometraggio di Veljko Bulajic che, dopo una breve premessa sul terremoto tratta da autentici cinegiornali dello scorso anno, illustra ampiamente gli sforzi per ricostruire la città, l'imponente misura degli aiuti internazionali provenienti da ogni parte, dal Vaticano all'Unione Sovietica, il clima di tragedia dell'inverno trascorso dai sinistrati sotto la tenda e infine la serenità della primavera che annuncia il rifiorire della vita. Una materia così severa avrebbe però consigliato, a parere di chi scrive, un tono cinematografico spoglio, dimesso, al puro servizio del documentario; invece il regista, il mgiliore del cinema jugoslavo d'oggi, è un po' troppo presente, con formalismi d'immagine e con « trovate » di sceneggiatura (come quella di proiettare il film agli abitanti di Skopje, che ogni tanto ne interrompono la « proiezione » e intervengono con critiche ed osservazioni).

La niña de luto di M. Summers (Spagna).

Nell'unico film spagnolo, *La niña de luto,* Manuel Summers si muove sullo scottante terreno della critica al costume più arretrato della provincia del suo Paese, critica che richiede senza dubbio coraggio. La ragazza in lutto, secondo le rigidissime usanze descritte, non può per sei mesi uscire di casa se non per andare in chiesa, non può parlare con estranei e se ha un fidanzato non può né vederlo né riceverlo, come se non esistesse. Il film di Summers mostra il caso d'una ragazza la cui famiglia è continuamente funestata da decessi e che quindi sta per perdere il fidanzato che riesce ad incontrare, fra un morto e l'altro, per non più di qualche attimo ogni anno. Lo spunto è feroce ed il regista ha più d'una trovata intelligente e divertente, però la storiellina è esile e tirata in lungo e finisce per afflosciarsi per via perdendo l'iniziale mordente. L'argentino *Primero yo!* di Fernando Ayala conferma puntualmente la mediocrità del regista, che anche in passato ha mostrato (*Sabato a la*

Primero yo! di F. Ayala (Argentina).

noche, cine; *El candidato*) di interessarsi a temi vivi e contemporanei, ma di non saperli condurre avanti in una forma cinematografica personale. Qui si incontrano ad ogni passo gli echi del moderno cinema italiano dell'alienazione, di Antonioni e soprattutto de *La corruzione* di Bolognini, a cui il soggetto in un certo senso rimanda: un padre ricco che vuol distogliere il figlio dal suo idealismo e lo corrompe, provocandone però il suicidio. L'argomento è banalizzato da un'ambientazione di maniera e da una recitazione senza spicco.

Mujhe jeene do di M. Battacberjee (t.l.: Lasciatemi vivere!) (India).

Mujhe jeene do (t.l.: Lasciatemi vivere!) di Moni Battacherjee riporta ai peggiori ricordi del cinema indiano presente ai festival, ben lontano dalla qualità degli isolati Ray e Roy: un « fumettone » melodrammatico su un bandito « recuperabile » e che di fatto si redime con la morte; film che vorrebbe puntare a qualche più ampio significato sociale, spiegando le ragioni di un banditismo di marca patriottica in qualche modo analogo a quello di Giuliano in Sicilia, co le stesse deformazioni e lo stesso mito.

Kokkina fanaia (t.l.: Le lanterne rosse) di V. Georgiades (Grecia).

Prodotto dal « divo » che ne è protagonista, il film è tutto una sua beneficiata, senza riuscire ad interessarci. In *Kokkina fanaria* (t.l.: Le lanterne rosse) il greco Vassili Georgiades porta sullo schermo un dramma di Alecos Galanos che ha ottenuto sui palcoscenici ateniesi un vistoso successo, a noi incomprensibile. Si tratta infatti d'un altro « fumetto », che ripropone il tema, ben altrimenti svolto da Mizoguchi nel suo ultimo film, della chiusura delle case di piacere da parte dello Stato e del futuro che attende le « filles de joie » ivi ospitate. Se Mizoguchi ne aveva cavato un ritratto agghiacciante per quel che riguarda gli sfruttatori e drammatico e commosso per quel che riguarda le donne, Georgiades ha messo insieme un'accozzaglia di luoghi comuni e di ricordi mal masticati riuscendo soltanto a dare una continua impressione di falso.

El leila èl akhira (t.l.: L'ultima notte) di K. El-Cheikh (R.A.U.).

Alla ricerca d'una dimensione industriale del proprio cinema e della conquista dei mercati stranieri, la R.A.U. ha inviato sulle Croisette un film che vorrebbe essere di gusto « internazionale » (certi equivoci son duri a morire, presso i produttori di tutti i Paesi!), *El leila el akhira* (t.l.: L'ultima notte). Benché i titoli di testa non lo dicano, il regista Kamal El-Cheikh si è rivolto ad un romanzo inglese di Margaret Lynn, pubblicato anche in Italia col titolo « Il volto della sconosciuta » da un noto rotocalco femminile: ciò basti ad indicare il genere, un « suspense » psicologico su una signora che sembra aver perso la memoria, impastato di toni « rosa » se-

condo una formula che funziona in Hitchcock ma è squallida in mano ad un anonimo mestierante, che per giunta non riesce a farci digerire una storia visibilmente britannica in panni egiziani.

Kvarteret korpen (t.l.: Quartiere del corvo) di Bo Widerberg (Svezia).

Una qualche attenzione può meritare l'opera prima d'un ex-collaboratore di Bergman, lo svedese Bo Widerberg che in *Kvarteret korpen* (t.l.: Quartiere del corvo), di cui ha scritto anche soggetto e sceneggiatura, è riandato agli anni dell'adolescenza quando, cresciuto in un ambiente operaio, sognava di uscirne divenendo uno scrittore. Degna d'interesse è l'epoca in cui la vicenda è ambientata, gli anni alla vigilia della seconda guerra mondiale, quando la Svezia è infestata da simpatizzanti nazisti e si prepara alle elezioni in un clima confuso, quello del settembre '36. Era l'epoca, come si ricorderà, in cui la richiesta di aumento delle pensioni di vecchiaia aveva fatto cadere il governo socialdemocratico che fu sostituito da un ministero guidato dal « leader » del partito agrario, Pehrsson. L'Europa guidata dall'alleanza nazi-fascista premeva, in quella situazione, perché la consultazione elettorale spostasse definitivamente anche l'asse politico della Svezia; in realtà, le urne diedero per la prima volta la maggioranza assoluta alle sinistre (socialdemocratici, socialisti e comunisti). Merito di Widerberg è d'averci mostrato una Svezia collocata nel tempo, con le sue passioni storiche, come di rado è accaduto per gli altri registi di quella cinematografia; d'aver cercato di collegare ambiente sociale e situazione europea; d'aver descritto la condizione dei diseredati che ha preceduto l'avvento della società del benessere. Purtroppo a questo interesse di partenza e alla indubbia pulizia del raccontare e del dirigere gli attori non ha corrisposto una capacità personale e originale di affrontare il mondo operaio liberandosi dai modelli, sicché il film riecheggia in ogni sua parte i modelli del naturalismo letterario inizio di secolo (si veda per tutte la inevitabile figura del padre ubriacone).

La vie à l'envers di Alain Jessua (Francia).

Accennerò per terminare a *La vie à l'envers* di Alain Jessua che ha suscitato uno scandaletto presto rientrato. Il film, infatti, era secondo nell'elenco di pellicole che l'apposita commissione aveva sottoposto al ministero per scegliervi i film francesi per Cannes; e malgrado ciò, era stato escluso dalla competizione preferendogli *Les parapluies de Cherbourg,* già uscito in Francia e solo quarto in quell'elenco. Proiettata alla « Settimana della critica », l'opera prima di Jessua non si è dimostrata tale da creare un « caso », pur se indica un autore dotato di personalità. È il ritratto, o forse meglio il pedinamento, d'un giovane che cerca l'evasione rinchiudendosi in

sé, in un proprio mondo di meditazione e di contemplazione degli oggetti, delle cose. Sposa la propria amante, le vuol bene ma scopre che avere un altro essere in casa turba il suo isolamento e giunge a prendere una stanza in una pensioncina davanti a casa non per incontrare un'amica, come crede la moglie, ma per restar solo. Dopo aver tentato di suicidarsi, la donna lo lascia e Jacques, così si chiama il giovanotto, si prepara ad una ideale esistenza in solitudine, sgombrando la sua camera da letto di mobili, quadri e ogni accessorio per rimanere di fronte alle pareti nude. La descrizione dell'alienazione, compiuta inizialmente in toni di commedia e poi piegata, non senza qualche sussulto, al dramma, ha una sua implacabilità suggestiva nel rendere il progressivo estraniarsi del protagonista da ogni interesse, verso la ricerca del vuoto. Ma, a mio parere, il film rimane gratuito e forzato nelle determinazioni, in definitiva abbastanza compiaciuto d'un caso che da universale diventa clinico: Jacques, infatti, finisce in una clinica psichiatrica.

Poche e non inedite le manifestazioni retrospettive che hanno avuto luogo in qualche pomeriggio di pausa: un omaggio a Lumière con una sfilata di brani di attualità non tutti ancora degni di essere portati a nostra conoscenza ma comunque di interesse sul piano della curiosità; un omaggio a Cocteau, con la proiezione de *Le sang d'un poète* e di brani del *Testament d'Orphée*; uno a Linder, con il film antologico curato dalla figlia Maud e già visto a Venezia.

La giuria del XVII Festival International du Film di Cannes — composta da Fritz Lang, presidente, Charles Boyer, vice-presidente, Joaquin Calvo-Sotelo, René Clement, Jean-Jacques Gauthier, Aleksandr Karaganov, Lorens Marmstedt, Geneviève Page, Raoul Ploquin, Arthur Schlesinger jr., Véra Volmanne — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy (Francia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Suna no onna* (t.l.: La donna di sabbia) di Hiroshi Teshigahara (Giappone);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: « ex-aequo » a Anne Bancroft per *The Pumpkin Eater* (Gran Bretagna) ed a Barbara Barrie per *One Potato, Two Potato* (U.S.A.);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: « ex-aequo » a Antal Páger per *Pacsirta* (t.l.: L'allodola) (Ungheria) ed a Saro Urzì per *Sedotta e abbandonata* (Italia);

OMAGGIO DELLA GIURIA: *Pasażerka* (t.l.: La passeggera), film incompiuto di Andrzej Munk (Polonia);

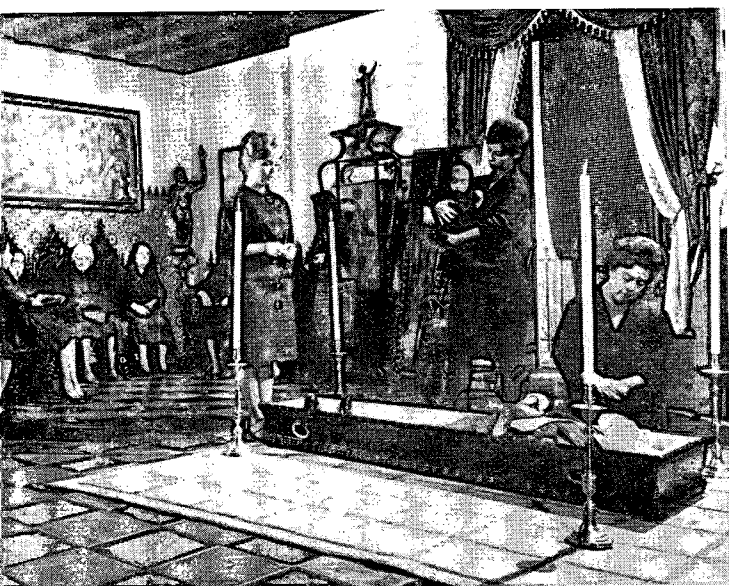
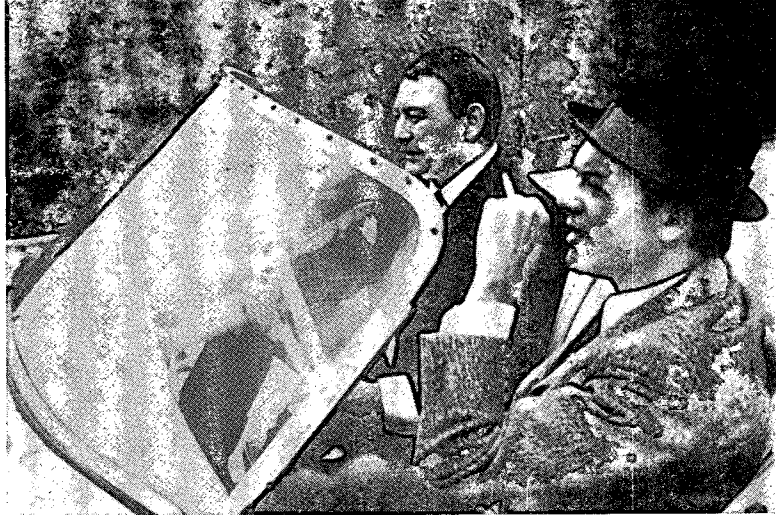
Cannes '64: una "palma" discussa

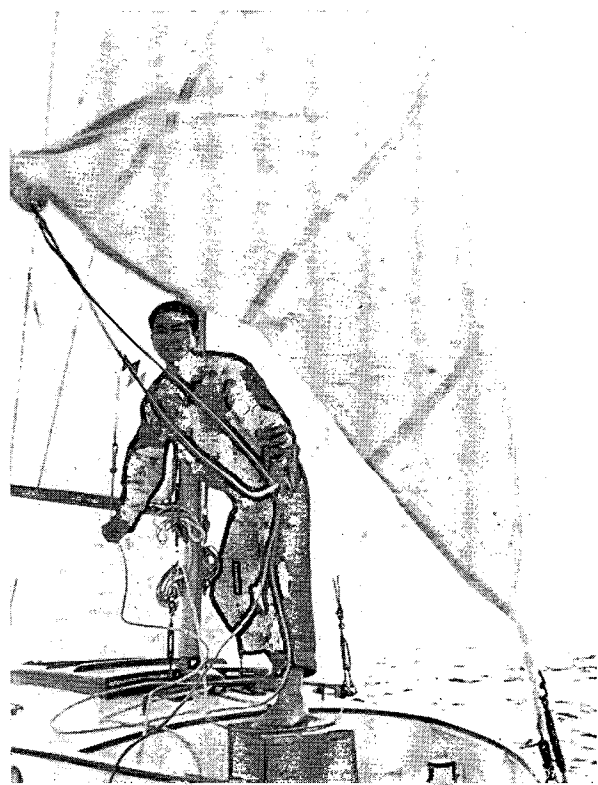
(*sopra*): Da *Les parapluies de Cherbourg,* film musicale del francese Jacques Demy. (*Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo*). - (*a destra*): Da *Suna no onna* (t.l.: La donna di sabbia) del giapponese Hiroshi Teshigahara. (*Eiji Okada, Kyoko Kishida*).

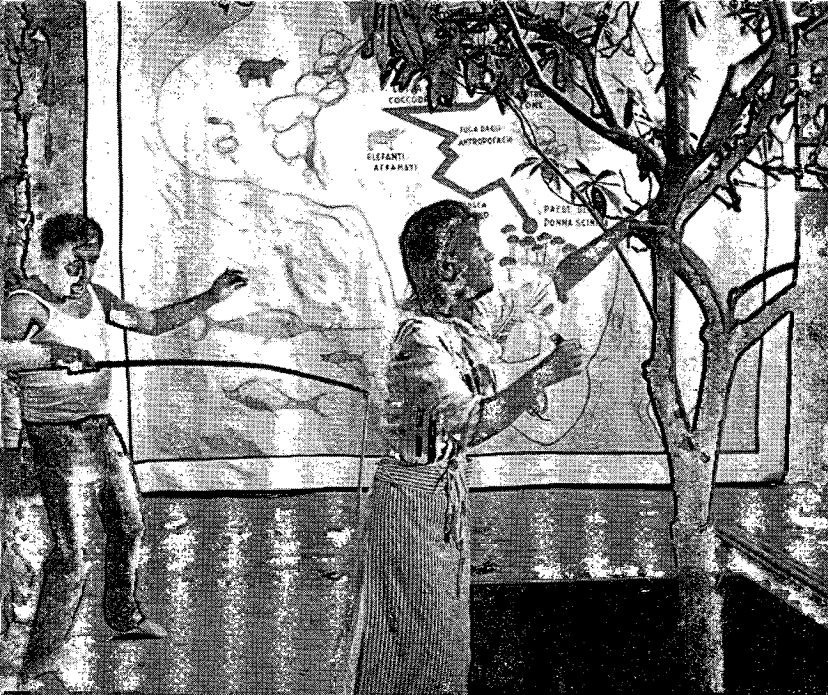
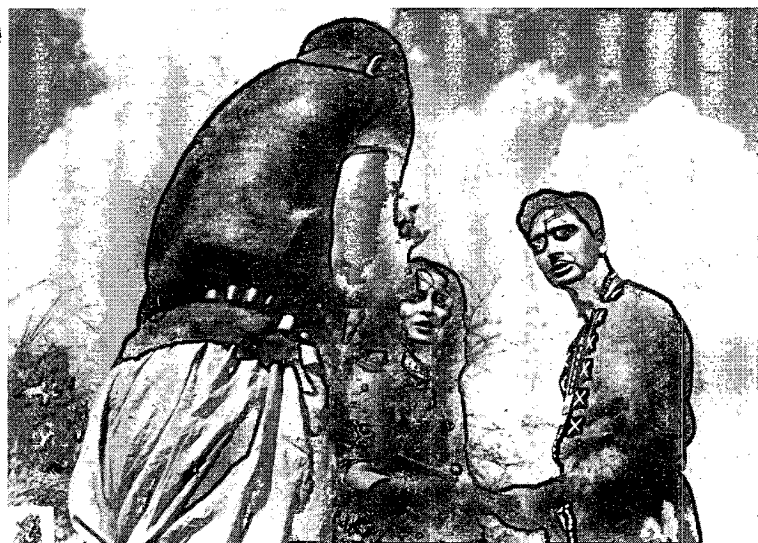
Da *The Pumpkin Eater* dell'inglese Jack Clayton, dal romanzo di Penelope Mortimer. (*Anne Bancroft, Peter Finch*).

Da *Pacsirta* (t.l.: L'allodola) dell'ungherese László Ranódy. (*Klári Tolnai, Antal Páger, Zoltán Latinovits*).

Da *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi. (*Stefania Sandrelli, Saro Urzì*).

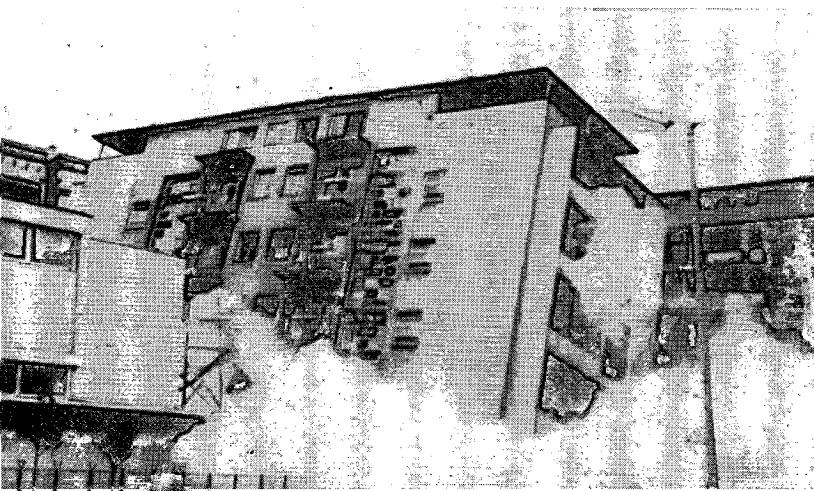
Da *Die Tote von Beverly Hills* del tedesco Michael Pfleghar. (*Klausjürgen Wussow, Wolfgang Neuss*).

(*a sinistra*): Da *La niña de luto* dello spagnolo Manuel Summers. (*Maria Jose Alfonso*). - (*sotto, a sinistra*): Da *Der Besuch* (La vendetta della signora) del tedesco Bernhard Wicki. (*Ingrid Bergman, Anthony Quinn*). - (*sotto, a destra*): Da *The World of Henry Orient* dell'americano George Roy Hill. (*Tippy Walker, Peter Sellers, Merrie Spaeth*).

(*sopra*): Da *Pasazerka* (t.l.: La passeggera), film incompiuto del polacco Andrzej Munk. - (*sotto a destra*): Da *Taiheiyo hitoribotchi* (t.l.: Solo sull'Oceano Pacifico) del giapponese Kon Ichikawa. (*Yujiro Ishihara*). - (*sotto, a sinistra*): Da *Křik* (t.l.: Il vagito) del cecoslovacco Jaromil Jires.

(*a destra e sotto*): Da *The Best Man* dell'americano Franklin Schaffner. (a destra: *Cliff Robertson*; sotto: *Henry Fonda*).

(*sotto*): Da *Vidas secas* del brasiliano Nelson Pereira dos Santos. (*Atila Iorio*).

(*sopra*): Da *La donna scimmia* di Marco Ferreri. (*Ugo Tognazzi, Annie Girardot*). - (*a destra*): Da *Lasciatemi vivere* (t.l.) dell'indiano Moni Battacharjee.

(*a sinistra*): Da *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (t.l.: Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) del brasiliano Glauber Rocha.

(*sopra*): Da *La peau douce* del francese François Truffaut. (*Jean Desailly, Françoise Dorléac*). - (*sotto*): Da *Cent mille dollars au soleil* del francese Henri Verneuil. (*Jean-Paul Belmondo*).

Da *A zonzo per Mosca* (t.l.) del sovietico Gueorgui Danelia.

Da *La carovana bianca* dei georgiani Eldar Chenguelaia e Tomaz Meliava.

Da *Skopje 63,* lungometraggio documentario dell'jugoslavo Veljko Bulajic.

MENZIONI AI GIOVANI REGISTI: Jaromil Jires per *Křik* (t.l.: Il vagito) (Cecoslovacchia), Georgui Danelia per *A zonzo per Mosca* (t.l.) (U.R.S.S.), Manuel Summers per *La niña de luto* (Spagna).

* * *

La giuria per il cortometraggio — composta da Jiří Brdečka, Jean-Jacques Languepin, Robert Menegoz, Hubert Seggelke, Alex Seiler — ha assegnato il

GRAN PREMIO DEL CORTOMETRAGGIO: « ex-aequo » a *La douceur du village* di François Reichenbach (Francia) ed a *Il prezzo della vittoria* (t.l.) di Nobuko Shibuya (Giappone);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: « ex-aequo » a *Help! My Snowman Is Burning Down* (U.S.A.) ed a *Sillages* di Serge Roullet (Francia).

* * *

A lato dei premi ufficiali sono stati assegnati dalle rispettive giurie i seguenti premi particolari:

PREMIO O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma): « ex-aequo » a *Les parapluies de Cherbourg* di J. Demy (Francia) ed a *Vidas sêcas* di N. P. dos Santos (Brasile);

PREMIO F.I.PRES.CI. (Federation Internationale de la Presse Cinématographique): *Pasazerka* di A. Munk (Polonia);

PREMIO NUOVA CRITICA: « ex-aequo » a *Goldstein* (U.S.A.) ed a *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci (Italia);

PREMIO PER IL MIGLIOR FILM PER LA GIOVENTÙ: *a*) lungometraggio: *Vidas sêcas* di N. P. dos Santos (Brasile); *b*) cortometraggio: *Dawn of the Capricorn* di Ahmad Faroughy-Kadyar (R.A.U.);

PREMIO ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE: *Prima della rivoluzione* di B. Bertolucci (Italia);

PREMIO FEDERATION INTERNATIONALE DES CINÉMAS D'ART ET D'ESSAI: *Vidas sêcas* di N. P. dos Santos (Brasile);

PREMIO S.E.C.T. (Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision): *a*) film in concorso: *La donna scimmia* di Marco Ferreri (Italia); *b*) film fuori concorso: *Le vie à l'envers* di Alain Jessua (Francia);

TICKET D'OR (premio per il film di maggiori possibilità commerciali): « ex-aequo » a *Cent mille dollars au soleil* di Henri Verneuil (Francia), *Banco à Bangkok pour O.S.S. 117* di André Hunebelle (Francia - fuori concorso), *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi (Italia);

MENZIONI SPECIALI DELLA COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DU CINÉMA FRANÇAIS (ai Paesi che hanno presentato i film di migliori qualità tecniche): « ex-aequo » alla Francia per *Les parapluies de Cherbourg* di J. Demy, alla Germania occ. per *Die Tote von Beverly Hills* di Michaël Pfleghar ed all'Iran per *Dawn of the Capricorn* di A. Faroughy-Kadyar.

I film di Cannes

SUNA NO ONNA (t.l. : La donna di sabbia) — **r. :** Hiroshi Teshigahara - **s. :** dal romanzo di Kobo Abe - **f. :** Hiroshi Segawa - **m. :** Tohru Takemitsu - **int. :** Eiji Okada (l'entomologo), Kyoko Kishida (la vedova) - **o. :** Giappone - **p. :** Kiichi Ichikawa e Tadashi Ohno per la Teshigahara.

CENT MILLE DOLLARS AU SOLEIL — **r. :** Henri Verneuil - **s. :** dal romanzo « Nous n'irons pas en Nigéria » di Claude Veillot - **sc. :** Marcel Jullian - **dial. :** Michel Audiard - **f.** (Franscope) **:** Marcel Grignon - **scg. :** Robert Clavel - **m. :** Georges Delerue - **int. :** Jean-Paul Belmondo (Rocco), Lino Ventura (Hervé Marec), Reginald Kernan (Hans Steiner), Bernard Blier (Mitch-Mitch), Andrea Parisy (Pepa), Gert Froebe (Castigliano), Doudou Babet (Khenouche), Pierre Mirat (Halibi) - **p. :** Alain Poiré per la S.N.E. Gaumont - Trianon Productions (Paris) / Ultra Films (Roma) - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Metro-Goldwyn-Mayer.

VIDAS SÊCAS (t.l. : Vite secche) — **r.** e **sc. :** Nelson Pereira dos Santos - **s. :** dal romanzo di Graciliano Ramos - **f. :** Luiz Carlos Barreto e José Rosa - **mo. :** Rafael Justo - **int. :** Àtila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinha Vitoria, sua moglie), Orlando Macedo, Jofre Soares, i piccoli Gilvan e Genivaldo e la cagna Baleia - **p. :** Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Torres - **o. :** Brasile, 1963.

PACSIRTA (t.l. : L'allodola) — **r. :** László Ranódy - **s. :** dal romanzo di Dezsö Kosztolányi - **sc. :** Tamás Huszty - **f. :** György Illés - **m. :** Ferenc Farkas - **int. :** Antal Páger (Akos Vajkay), Klári Tolnay (sua moglie), Anna Nagy (Pacsirta, loro figlia), Zoltán Latinovits (Miklós Ijjas, il poeta), Mari Töröcsik (Margit Lator, la « soubrette »), Margit Bara (la signora Doba, la bella della città) - **p. :** Hunnia - **o. :** Ungheria.

DIE TOTE VON BEVERLY HILLS — **r. :** Michaël Pfleghar - **s. :** dal racconto satirico poliziesco di Curt Goetz - **sc. :** Peter Laregh e Michaël Pfleghar - **f. :** (Franscope, Eastmancolor) : Ernst Wild - **m. :** Heinz Kiessling - **int. :** Heidelinde Weis (Lu), Klausjürgen Wussow (Curt G.), Horst Frank (Dr. Maning), Wolfgang Neuss (Ben), E.F. Fürbringer (Sostlov), Peter Schütte (Swendka), Bruno Dietrich (Peter Dehne), Herbert Weissbach (Pfarrer), Alice ed Ellen Kessler (le Tiddy Sisters) - **p. :** Hansjürgen Pohland per Der Modern Art Film - **o. :** Germania occ., 1964.

ONE POTATO - TWO POTATO — **r. :** Larry Pierce - **s.** e **sc. :** Raphael Hayes e Orville H. Hampton - **f. :** Andrew Laslo - **m. :** Gerald Fried - **int. :** Barbara Barrie (Julie Cullen Richards), Bernie Hamilton (Frank Richards), Richard Mulligan (Joe Cullen), Harry Bellaver (Giudice Powell), Marti Mericka (Ellen Mary), Robert Earle Jones (William Richards, padre di Frank), Vinette Carroll (Martha Richards, madre di Joe), Sam Weston (Johnny Hruska), Faith Burwell (Ann Hruska, sua moglie), Jack Stamberger (Ministro), Michael Shane (Jordan Hollis) - **p. :** Sam Weston per la Bawalco Pictures Company - **o. :** U.S.A., 1964.

KVARTERET KORPEN (t.l. : Quartiere del Corvo) — **r., s.** e **sc. :** Bo Widerberg - **f. :** Jan Lindeström - **scg. :** Einar Nettelbladt - **mo. :** Wic Kjellin - **int. :** Thommy Berggren (Anders), Keve Hjelm (suo padre), Emy Storm (sua madre), Ingvar Hirdwall (Sixten), Christina Frambäck (Elsie), Agneta Prytz (una vicina) - **p. :** Europa Film - **o. :** Svezia, 1964.

LA CAROVANA BIANCA (t.l.) — **r. :** Eldar Chenguélaia e Tomaz Meliava - **s.** e **sc. :** Marat Eliozichvili - **f. :** Tito Kalatozichvili - **m. :** I. Guedjazé - **int. :** Imet Kokhiani (Guéla), Ariadna Chenguélaia (Maria), Spartak Bagachvili (Martia, padre di Guéla), Marat Eliozichvili (Balta), Dodo Abachidzé (l'autista) - **p. :** Grouzia film - **o. :** Georgia (U.R.S.S.), 1964.

LA DONNA SCIMMIA - LE MARI DE LA FEMME A BARBE — **r.** : Marco Ferreri.

Vedere giudizio di L. Autera e dati in questo numero.

EL LEILA EL AKHIRA (t.l. : L'ultima notte) - **r.** : Kamal El-Cheikh - **s.** : dal romanzo « Il volto della sconosciuta » di Margaret Lynn - **sc.** : Youssef El-Sebai - **f.** : Abdel-Halim Nasr - **scg.** : Maher Abdel-Nour - **mo.** : Said El-Cheik - **int.** : Faten Hamama (la donna che ha perso la memoria), Ahmed Mazhar, Mahmoud Moursi - **p.** : Gamal El-Leissi - **o.** : R.A.U., 1964.

KRIK (t.l. : Il vagito) — **r.** : Jaromil Jireš - **s.** : Ludvík Aškenázy - **sc.** : Ludvík Aškenázy e Jaromil Jireš - **f.** : Jaroslav Kučera - **scg.** : Oldřich Bosák - **m.** : Jan Klusák - **int.** : Josef Abrhám (Slávek), Eva Límanová (Ivana), Eva Kopecká (l'istitutrice) - **p.** : Československý Film - **o.** : Cecoslovacchia, 1964.

DER BESUCH / LA RANCUNE / LA VENDETTA DELLA SIGNORA — **r.** : Bernhard Wicki - **s.** : dal dramma « Der Besuch der Alten Dame » (ed. it. La visita della vecchia signora) di Friedrich Dürrenmatt - **sc.** : Ben Barzman - **f.** : (Cinemascope) : Armando Nannuzzi - **scg.** : Léon Barsacq - **c.** (di Ingrid Bergman) : René Hubert - **m.** : Hans-Martin Majewski - **mo.** : Samuel E. Beetley e Françoise Diot - **int.** : Ingrid Bergman (Karla Zachanassian), Anthony Quinn (Serge Miller), Valentina Cortese (Mathilde, sua moglie), Ernst Schroeder (il sindaco), Claude Dauphin (Bardrick), Irina Demick (Anya), Jacques Dufilho (Fisch), Paolo Stoppa (il dottore), Romolo Valli (il pittore), Eduardo Ciannelli (l'albergatore), Richard Munch (il professore), Leonard Steckel (il Pastore), Marco Guglielmi (Chesco), Hans-Christian Blech (Dobrik), Lelio Luttazzi (il primo passante), Dante Maggio (Cadek), Renzo Palmer (l'autista), Fausto Tozzi (Darvis), Tiberio Mitri (un cittadino) - **p.** : Julien Derode per Cinecittà - Dear film (Roma) / Deutschefox GmbH (Frankfurt) / Les Films du Siècle-PECF (Paris) - **o.** : Italia-Germania occ.-Francia, 1964 (girato in Italia) - **d.** : Dear-20th Century Fox.

PRIMERO YO! — **r.** : Fernando Ayala - **s.** : Héctor Olivera - **sc.** : Luis Pico Estrada - **f.** : Ricardo Younis - **scg.** : A. Durañona y Vedia - **m.** : Oscar López Ruiz - **mo.** : Atilio Rinaldi - **int.** : Alberto de Mendoza (Juanjo Arrieta), Ricardo Areco (Jacie, suo figlio), Susana Freyre (Inés), Marilina Ross (Laura), Héctor Gance (Horacio), Mercedes Sombra (Hortensia), Carlos Muñoz (Adolfo), Mirtha Debner (Cristina), Cristine Berys (Zulema), Soledad Vertiz (Julita) - **p.** : Guillermo Smith per Artistas Argentinos Asociados - Aries Cinematográfica Argentina - **o.** : Argentina, 1964.

LA NIÑA DE LUTO — **r.**, **s.** e **sc.** : Manuel Summers - **f.** (Eastmancolor) : Francisco Fraile - **m.** : Antonio Perez Olea - **mo.** : Pedro Del Rey - **int.** : Maria Jose Alfonso (Rocío), Alfredo Landa (Rafael, suo fidanzato), Pilar Gomez Herrer (madre di Rocío) - **p.** : Manuel Summers e Lara per Eco Films - Impala - **o.** : Spagna, 1964.

LA PEAU DOUCE — **r.** e **dial.** : François Truffaut - **s.** e **sc.** François Truffaut e Jean-Louis Richard - **f.** : Raoul Coutard - **m.** : Georges Delerue - **int.** : Jean Desailly (Pierre Lachenay), Françoise Dorleac (Nicole Chomette), Nelly Benedetti (Franca, moglie di Pierre) Daniel Ceccaldi (Clément) - **p.** : Les Films du Carrosse S.E.D.I.F. - **o.** : Francia, 1964,

PASAZERKA (t.l. : La passeggera) — **r.** : Andrzej Munk - **s.** : dal romanzo di Zofia Posmysz - **sc.** : Zofia Posmysz e Andrzej Munk - **f.** : (Cinemascope e schermo normale) : Krzysztof Winiewicz - **scg.** : Tadeusz Wybult - **m.** : Tadeusz Baird - **mo.** : Zofia Drernik - **commento** : Wiktor Woroszylski - **int.** : Aleksandra Slaska (Lisa), Anna Ciepielewska (Marta), Jan Kreczmar (Walter), Marek Walczewski (Tadeusz), Irena Malkiewicz (la comandante delle Ausiliarie SS), Maria Koscialkowska (Inga), Leon Pietraszkiewicz (il comandante del Lager), Janusz Bylczyński (« Kapo ») - **p.** : Wilhelm Hollender per il gruppo cinematografico « Kamera » - **o.** : Polonia, 1963.

THE PUMPKIN EATER — **r.** : Jack Clayton - **s.** : dal romanzo di Penelope Mortimer - **sc.** : Harold Pinter - **f.** : Oswald Morris - **scg.** : Edward Marshall - **m.** : Georges Delerue - **mo.** : James Clark - **int.** : Anne Bancroft (Jo Armitage), Peter Finch (Jake Armitage, suo terzo marito), James Mason (Bob Conway), Janine Gray (Beth Conway, sua moglie), Richard Johnson (Giles, secondo marito di Jo), sir Cedric Hardwicke (Mr. James, padre di Jo), Rosalind Atkinson (signora James, sua moglie), Eric Porter (lo psichiatra), Frances White (Dinah), Alan Webb (Mr. Armitage, padre di Jake), Cyril Luckham (il medico), Yootha Joyce (la cliente del parrucchiere), Frank Singuineau (« il Re d'Israele ») - **p.** : James Woolf (**p.a.** : James Ware) per la Romulus-Jack Clayton Production / Columbia Pictures - **o.** : Gran Bretagna, 1964.

SEDOTTA E ABBANDONATA — **r.** : Pietro Germi.

Vedere giudizio di L. Autera e dati nel n. 2, febbraio 1964.

TAIHEIYO HITORIBOTCHI (t.l. : Solo sull'Oceano Pacifico) — **r.** : Kon Ichikawa - **s.** : dal libro « Kodoku or Taiheiyo Hitoribotchi » di Ken-Ichi Horie - **sc.** : Natto Wada - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Yoshihiro Yamazaki - **scg.** : Takashi Matsuyama - **m.** : Yasushi Akutagawa e Tohru Takemitsi - **mo.** : Masanori Tsuji - **int.** : Yujiro Ishihara (Ken-Ichi Horie, il giovane), Masayuki Mori (il padre), Kinuyo Tanaka (la madre), Ruriko Asaoka (la sorella), Hajime Hana (l'amico), Gannosuke Ashinoya (il carpentiere), Shiro Osaka (il mastro carpentiere) - **p.** : Akira Nakai (**p. aggiunto** : Isao Zeniya) per la Ishihara - Nikkatsu - **o.** : Giappone, 1963. (104 minuti).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (t.l. : Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) — **r.**, **s.** e **sc.** : Glauber Rocha - **f.** : Waldemar Lima - **m.** : Villa Lobos (*canzoni cantate da* Sergio Ricardo) - **int.** : Yoná Magalhaes, Geraldo del Rey, Othon Bastos, Maurício do Valle, Sonia dos Humildes, Lidio Silva - **p.** : Luiz Augusto Mendes per la Copacabana Filmes - **o.** : Brasile, 1964. (100 minuti).

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG — **r.**, **s.** e **sc.** : Jacques Demy - **f.** (Eastmancolor) : Jean Rabier - **scg.** : Bernard Evein - **m.** : Michel Legrand - **mo.** : Anne-Marie Cotret - **int.** : Catherine Deneuve (Geneviève Emery), Anne Vernon (la signora Emery, sua madre), Nino Castelnuovo (Guy), Ellen Ferner (Madeleine) Mireille Perrey (Elise), Marc Michel (Roland Cassard), Harald Wolf (Dubourg), Jean Champion (Aubin) - **p.** : Mag Bodard per Parc Film - Madeleine Films (Paris) / Beta Films (Munich) - **o.** : Francia-Germania occ., 1963. (91 minuti).

MUJHE JEENE DO (t.l. : Lasciatemi vivere !) — **r.** : Moni Battacharjee - **s.** e **sc.** : **f.** : A. Bhattacharya - **m.** : Jaidev - **mo.** : Das Dhaimade - **int.** : Sunil Dutt (Thakur Jarnail Singh), Waheeda Rehman (Chameli Jaan), Nirupa Roy, Rajinder Nath - **p.** : Sunil Dutt per la Ajanta Arts - **o.** : India, 1963.

THE WORLD OF HENRY ORIENT (titolo italiano provvisorio : Enrico, la mia grande passione) — **r.** : George Roy Hill - **s.** : dal romanzo di Nora Johnson - **sc.** : Nunnally e Nora Johnson - **f.** : (Panavision, De Luxe Color) : Boris Kaufman e Arthur J. Ornitz - **scg.** : Jan Scott - **m.** : Elmer Bernstein (il « Concerto di Henry Orient » è di Kenneth Lauber) - **mo.** : Stuart Gilmore - **int.** : Peter Sellers (Henry Orient), Tippy Walker (Valerie Boyd), Merrie Spaeth (Marian Gilbert), Paula Prentiss (Stella), Angela Lansbury (Isabel Boyd, madre di Valerie), Tom Bonsley (Frank Boyd, padre di Valerie), Phyllis Thaxter (signora Gilbert, madre di Marian), Bibi Osterwald (Boothy), Peter Duchin (Joe Byrd), John Fiedler (Sidney), Al Lewis (il negoziante), Fred Stewart (il medico), Philippa Bevans (Emma), Jane Buchanan (Kafritz) - **p.** : Jerome Hellman per la Pan Arts Company - United Artists - **o.** : U.S.A., 1964.

A ZONZO PER MOSCA (t.l.) — **r.** : Gheorghi Danelia - **s.** e **sc.** : Guennadi Chpalikov - **f.** (Cinemascope) : Vadim Youssov - **m.** : Andrei Petrov - **int.** : Galina Polskikh (Alena), Alekséi Loktiev (Volodia), Nikita Mikhalkov (Kolia), Evguéni Steblov (Sacha), Roland Bykov (il signore pedinato) - **p.** : Mosfilm - **o.** : U.R.S.S., 1964. (106 minuti).

KOKKINA FANARIA (t.l. : Le lanterne rosse) — **r. :** Vassili Georgiades - **s. :** dal dramma di Alecos Galanos - **sc. :** Alecos Galanos - **f. :** Nicos Gardelis - **m. :** Stavros Xarchacos - **canzoni :** Grigori Bithicotsis e Georges Zambetas - **int. :** Jenny Karezi (Heleni), Georges Fountas (Mikaïlo), Depso Diamantidou, Marie Chronopoulou (Mary), Dimitris Papamichael (Pietro), Katerina Helmi, Costas Courtis, Sandra Ladicou, Notis Pergialis, Phaidon, Georgitsis, Heleni Anoussaki, Héro Kyriakaki, Manos Catrakis - **p. :** T. A. Damaskinos - V. G. Michaelides - **o. :** Grecia, 1963. (120 minuti).

Fuori concorso :

THE BEST MAN (titolo italiano provvisorio : L'amaro sapore del potere) — **r. :** Franklin Schaffner - **s. :** dal dramma di Gore Vidal - **sc. :** Gore Vidal - **f. :** Haskell Wexler - **scg. :** Lyle R. Wheeler - **m. :** Mort Lindsey - **mo. :** Robert E. Swink - **int. :** Henry Fonda (senatore William Russell), Margaret Leighton (Alice, sua moglie), Cliff Robertson (senatore Joe Cantwell), Edie Adams (Mabel, sua moglie), Lee Tracy (Art Hockstader, ex-Presidente degli Stati Uniti), Ann Sothern (Signora Gamadge), Gene Raymond (Don Cantwell, fratello di Joe), Kevin McCarthy (Dick Jensen), Shelley Berman (Sheldon Bascomb), Mahalia Jackson (se stessa), Howard K. Smith (se stesso), John Henry Faulk (T. T. Claypoole), Penny Singleton (signora Claypoole), Richard Arlen (Oscar Anderson), George Kirgo (lo scrittore di discorsi), George Furth (Tom), Anne Newman (Janet), Mary Lawrence (signora Merwin), H. E. West (senatore Lazarus), Michael MacDonald (Zealot), William R. Ebersol (governatore Merwin), Natalie Masters (signora Anderson), Blossom Rock (donna di casa), Bill Stout (se stesso), Tyler McVey (il Presidente dell'Assemblea), Sherwood Keith (il dottore) - **p. :** Stuart Millar e Lawrence Turman - **o. :** U.S.A., 1964.

LE VOCI BIANCHE - LE SEXE DES ANGES — **r. :** Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **s.** e **sc. :** Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luigi Magni - **dial. :** Luigi Magni - **f.** (Technicolor, Technirama) **:** Ennio Guarnieri - **scg.** e **c. :** Pier Luigi Pizzi - **m. :** Gino Marinuzzi jr. - **consulenza storico-musicale :** Alfredo Bianchini - **mo. :** Ruggero Mastroianni - **int. :** Paolo Ferrari (Meo), Philippe Leroy (principe Ascanio Savello), Sandra Milo (principessa Carolina, sua moglie), Vittorio Caprioli (Matteuccio), Graziella Granata (Teresa), Jeanne Valerie, Anouk Aimée, Jacqueline Sassard, Barbara Steele, Claudio Gora, Jean Tissier, Leopoldo Trieste, Alfredo Bianchini, Francesco Mulè, Luigi Basagaluppi, Giulio Battiferri, Anita Durante, Jacques Herlin, Guglielmo e Filippo Spoletini - **p. :** Nello Meniconi e Luciano Perugia per Franca Film - Cinematografica Federiz (Roma) / Francoriz (Paris) - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Cineriz. (120 minuti).

Cortometraggi :

CLAIR-OBSCUR — **r. s.,** e **sc. :** George Sluizer - **f.** (Technicolor) **:** Peter Staugaard - **m. :** Hans Cox - **int. :** Jules Royaards. - **o. :** Olanda, 1963. (15 minuti).

HIMALAYAN LAKES — **r.** e **sc. :** Gopal Datt - **f.** (Eastmancolor) **:** B. V. Dhavle - **m. :** Vijay - **p. :** Films Division, Ministry of Information - **o. :** India.

SILLAGES — **r.** e **sc. :** Serge Roullet - **f.** (Eastmancolor) **:** Jean Penzer e Jacques Moniquet - **m. :** Edgardo Canton - **mo. :** Denise Baby - **p. :** Films Niepce - **o. :** Francia.

HACIA EL SILENCIO — **r.** e **sc. :** José Antonio Paramo - **s. :** da un racconto di Dino Buzzati - **f. :** José Antonio Duce - **m. :** José Luis Suelves - **int. :** Adolfo Quiles, Manuel Labordeta, Pio Fernandez Cueto, Juan Antonio Quintana, Pilar Alfaro - **p. :** Europea de Cinematografia (Eurofilms) - **o. :** Spagna.

DAWN OF THE CAPRICORN — **r.** e **sc.:** Ahmad Faroughy-Kadyar - **f.** (Eastmancolor) **:** Petros Palian - **m.:** Emad Ramm, Simine Manouchehri, Hossein Tehrani - **p.:** Centro Cinematografico del Segretariato di Stato per le Belle Arti - **o.:** Iran.

LA FUGA IN EGITTO (t.l.) — **r.** e **sc.:** Waley Eddin Sameh - **f.** (Eastmancolor) **:** Hassan El Telmissany - **consulenza storica:** Mourad Kamil - **m.:** Abdel Halim Nouera - **p.:** Ministero dell'Informazione - **o.:** R.A.U.

MEDJU OBLACIMA (t.l. : Fra le nuvole) — **r.** e **f.:** Dragan Mitrovic - **sc.:** Dragan Mitrovic e Sima Karaoglanovic - **commento:** Sima Karaoglanovic - **p.:** Filmske Novosti (Beograd) - **o.:** Jugoslavia. (10 minuti).

LAMB (t.l. : Lotte) — **r.:** Paulin Soumanou Vieyra - **f.** (Eastmancolor) **:** Jousse, Lacoste, Vieyra - **p.:** Ministero dell'Informazione e Telecomunicazioni - **o.:** Senegal.

FLORA NESE SMRT (t.l. : « Flora » porta la morte) - **r.** e **sc.:** Jiří Papoušek - **f.** (Agfacolor) **:** Jan Spáta - **mo.:** Vlasta Styblíková - **p.:** Zdeněk Novák per la Kratky Film (Praha) - **o.:** Cecoslovacchia, 1963-64. (girato a Cuba - 14 minuti).

LAS MURALLAS DE CARTAGENA — **r.:** Francisco Norden - **sc.:** Jorge Child e Francisco Norden - **f.** (Eastmancolor) **:** Ray Witlin - **m.:** musica barocca del XVIII° secolo - **p.:** Daniel Lemaitre - **o.:** Colombia.

AGE OF THE BUFFALO — **r.:** Austin Campbell - **sc.:** M. Charles Cohen - **f.** (Eastmancolor) **:** Wolf Koenig - **f. di animazione:** James Wilson e Murray Fallen - **m.:** Eldon Rathburn - **p.:** The National Film Board of Canada - **o.:** Canada, 1964.

LA DOUCEUR DU VILLAGE — **r.:** François Reichenbach - **f.** (Eastmancolor) **:** François Reichenbach e J. M. Ripert - **m.:** Michel Legrand e musica classica - **p.:** Les Films de la Pléiade - **o.:** Francia, 1964. (mediometraggio - 53 minuti).

MEMORIA TRAUDAFIRULUI (t.l. : La vita delle rose) — **r., s., sc., f.** (Agfacolor) **:** Sergui Nicolaesco - **m.:** Radu Zamfiresco - **p.:** Studi cinematografici « Al. Sahia » - **o.:** Romania.

KEDD (t.l. : Martedì) — **r., s.** e **sc.:** Mark Novak - **f.:** Janos Toth - **m.:** Janos Gonda - **int.:** Laszlo Havel (il giovanotto), Béla Simor (il grassone) - **p.:** Studio « Béla Balazs » - **o.:** Ungheria.

HELP! MY SNOWMAN'S BURNING DOWN — **o.:** U.S.A. (9 minuti).

MAX ERNST — **r.** e **sc.:** Carl Lamb e Peter Schamoni - **commento:** Max Ernst - **f.** (a colori) **:** Victor Schamoni e Peter Rosenwanger - **m.:** Hans Posegga - **p.:** Peter Schamoni (München) - **o.:** Germania occ., 1964 (11 minuti).

LACRIMAE RERUM — **p., r., sc.:** Nicos Nicolaidès - **s.:** da una poesia di Lambros Porphyras - **f.:** Glafcos Cotaras - **m.:** Schubert (« Incompiuta »), Grieg (« Peer Gynt »), Saint-Saëns (« Rondò capriccioso ») - **mo.:** Spiros Anactoridès.

THE PEACHES — **r.:** Michael Gill - **s.** e **sc.:** Yvonne Gilan - **f.:** Walter Lassally - **m.:** John Addison - **int.:** Juliet Harmer (la ragazza che ama le pesche), Tom Adams (il ragazzo) - **voce del commento:** Peter Ustinov - **p.:** Michael Gill per The British Film Institute, Experimental Film Found - **o.:** Gran Bretagna, 1964. (17 minuti).

IL PREZZO DELLA VITTORIA (t.l.) — **r.** e **sc.**: Nobuko Shibuya - **f.** (Eastmancolor) : Toshio Sekiguchi - **m.** : Sei Ikeno - **p.** : Dentsu Eiga Sha - **o.** : Giappone. (24 minuti).

LI MALI MESTIERI — **r.** e **sc.** : Gianfranco Mingozzi - **f.** (Eastmancolor) : Piccone - **m.** : Egisto Macchi - **p.** : Alberto Passanti per la Documento film - **o.** : Italia, 1964.

1, 2, 3 — **r.** e **sc.** : Gyula Macskassy e György Varnai - **f.** (Agfacolor) : Maria Nemenyi - **animazione** : Grete Maday, Janos Mata, Marcel Jankovics - **m.** : Jorset Nepp e Istvan Belai - **p.** : Pannonia - **o.** : Ungheria. (disegno animato).

MARINES FLAMANDES — **r.** : Lucien Deroisy - **commento:** Marcel Thiry, da uno spunto di Arthur Haulot - **f.** (Eastmacolor) : Freddy Rendts e Jules Becchoff - **m.** : Arsène Souffriau - **p.** : Sofidoc - **o.** : Belgio.

THE RAISIN SALESMAN — **r.** : William Melendez - **s.** e **sc.** : Chris Jenkys e Bernard Gruver - **f.** (a colori) : Allen Childs - **animazione** : Sterling Sturtevant - **m.** : Jeff Alexander - **p.** : Playhouse Pictures - **o.** : U.S.A. (disegno animato).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Ròdcenko nell'avanguardia

di MARIO VERDONE

Nella « grafica » è la prima forma storica del disegno industriale. Il fatto che dall'« industrial design » fossero attratti molti di coloro che aderirono alle correnti di avanguardia di questo primo venticinquennio, futuristi e costruttivisti anzittutto, i quali poi ebbero nella scuola Bauhaus di Dessau il più attivo dei centri di produzione, rende implicito che alle arti grafiche essi si volgessero con sempre maggiore attenzione. In Russia l'esempio partì da El Lisickij e da Ròdcenko. In Ungheria da Moholy-Nagy, che poi fu alla Bauhaus di Dessau, con H. Bayer, il responsabile della parte grafica.

Un « costruttore del libro » : El Lisickij

El Lisickij (1890-1941), « costruttore del libro », come lo chiama in un articolo rievocativo N. Chardziev (1), pittore, architetto, arredatore di mostre, xilografo, litografo, attivo organizzatore della cultura d'arte sovietica negli anni venti, « fotoscrittore », fu sensibile ai problemi della fotografia e della cinematografia.

Nel libro esigeva, pur impiegando soltanto « gli elementi del magazzino tipografico », nuovi principii costruttivi e nuovi mezzi di influenza visiva. Si proponeva quale compito « fare del nuovo libro il materiale dello stesso libro ». « Il pittore-poligrafista non deve adornare il libro, deve costruirlo ». Una lettera citata dal Chardziev, diretta al pittore Kasimir Malevic, dice, formulando per la prima volta idee sulla funzione degli elementi del linguaggio visivo, che attivizza il contenuto del libro: « Ritengo che i pensieri che noi

(1) Vedi la bibliografia alla nota 3.

beviamo dal libro con i nostri occhi debbano essere riversati mediante tutte le forme percepite dall'occhio. Lettere, segni di interpunzione, che dànno ordine alle idee, devono essere presi in considerazione; inoltre la corsa delle righe confluisce presso certi pensieri condensati e questi occorre condensarli anche per l'occhio ».

Con siffatti criteri costruì il suo libro per l'infanzia « Il racconto sui due quadrati » che è una specie di disegno animato dove le inquadrature sono collegate tra loro dal continuo movimento di semplici figure equivalenti nella successione temporale, la quale si conclude col trionfo finale del quadrato rosso. Assicura il Chardziev che Lisickij, come Viking Eggeling, pensava di risolvere il problema della resa plastica del movimento con l'aiuto della cinepresa, ma l'interpretazione cinematografica del « Racconto dei due quadrati » non fu realizzata.

È da rilevare che uno dei principali metodi espressivi di El Lisickij è il « contrasto », impiegato anche con diversi tipi di caratteri nella stessa parola, e ciò per meglio « catturare lo sguardo ». Ora, il metodo del « contrasto » è uno dei cardini dei linguaggi di avanguardia degli anni venti in U.R.S.S.: contrasto nel cinema di Ejzenštejn e di Dziga Vertov, nel teatro di Mejerchol'd, nel poema di Majakovskij, nella cartellonistica e nel fotomontaggio.

« Lisickij introduce improvvisamente nel testo caratteri enormi o complica coscientemente la lettura della parola, riunendovi due e anche tre tipi differenti di caratteri. Egli manovra con raffinata abilità le forme spaziali del carattere negli occhielli quasi sempre disposti su varie righe, vale a dire, cioè, composte a due o tre righe ». E quindi, utilizza su vasta scala « gli elementi del linguaggio tipografico come segnali semantici ».

Questo metodo tipografico è riscontrabile anche nei « manifesti » teorici dei gruppi di avanguardia, specie futuristi. E lo si riscontra anche negli originali dei manifesti dei « Kinoki » di Dziga Vertov.

El Lisickij fu particolarmente vicino a Dziga Vertov. Fece anche lui, a suo modo, dei « documentari », attraverso album fotografici, con inquadrature e con un montaggio che è vicino al « Kinopravda ». È da mettere in risalto, aggiunge il Chardziev, che « una delle inquadrature di *Sinfonia del Donbass* (1930) è una variante del famosissimo manifesto fotografico di Lisickij in cui sono raffigurati un giovane uomo e una giovane donna (1929) ».

Non sono in grado di dire se tra essi vi fu qualcosa in comune per il lavoro nel disegno animato, giacché Dziga Vertov, come

non è detto nella monografia di Nikolaj Abramov (2), si occupò anche di questo settore della cinematografia, dirigendo i film *Jumoreski* (t.l. Humoresques) *Sevodnja* (t.l. Oggi) e *Sovètskije igruški* (t.l. Giocattoli sovietici), tutti e tre del 1924.

El Lisickij si appassionò ad esperimenti fotografici, prima con la « fotoplastica », cioè con una sintesi di fotografie e disegni (1924), poi con la « fotoscrittura » e il « fotogramma » (cioè la « ripresa senza camera », metodo già usato da Man Ray e poi da Moholy-Nagy). Anche nel fotomontaggio ottenne risultati notevoli, giovandosi della esposizione ripetuta, del « fotogramma », della « fotoscrittura » (sovraimpressione, trasparenza, ecc.) creando manifesti, copertine, pareti per padiglioni di mostre. Sue fotoscritture e fotomontaggi furono esposti alla Mostra Internazionale « Film und Foto » di Stoccarda (1929) e alla Mostra Internazionale « Fotomontage » (Berlino e Rotterdam, 1931). Tra i suoi fotomontaggi più famosi restano il progetto della Tribuna Lenin, la copertina del libro di Jlja Erenburg « La mia Parigi » (1933) col ritratto dello scrittore, il manifesto a fotomontaggio della Esposizione Internazionale di Igiene a Dresda (1930) dove è « un giovane operaio magro, nella cui cassa toracica è montata una fotografia: due operai che lavorano all'interno di una carcassa tonda (autore della foto è A. Sajchet). In seguito al repentino nesso tra due fotografie di varia grandezza nasce un'immagine nuova, fantastica, congeniale alle iperboli favolose di Majakovskij (*riparazione curativa dell'uomo*) ». Tra le immagini classiche del fotomontaggio, definito da Lisickij « arte elevata », va catalogata anche la copertina della raccolta « Mostra del cinema giapponese » (Mosca, 1929).

Esperienze grafiche di Ròdcenko

Dal 1932 al 1941 Lisickij lavorò alla ideazione grafica della rivista « L'U.R.S.S. in costruzione », fondata da Gorkij, e dove ebbe per collaboratore Ròdcenko.

Influenze dei metodi di El Lisickij nel lavoro di Ròdcenko si potrebbero ravvisare nel volume (di cui possiedo soltanto la edizione francese, stampata a Mosca, Voks, nel 1936) « Le cinéma en U.R.S.S. », redatto da A. Aroseff e con illustrazioni e fotomon-

(2) Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov,* Edizioni « Bianco e Nero », Roma, 1964.

taggi di Vera Stepànova e Aleksandr Ròdcenko). La copertina è costruita con una grossa striscia di pellicola, tinteggiata in arancione, col titolo in rosso, e reca due fotogrammi: uno del film *Ciapaiev* dei fratelli Vasiljev e l'altro di *Sciopero* di Ejzenštejn. Seguono, dopo la copertina, due pagine di 15 fotogrammi ciascuna, una virata in blu e tinteggiata in giallo, sì da dare il verde, l'altra tinteggiata in giallo arancio. Sono i colori con cui venivano presentate le pellicole nel periodo muto, e la parte illustrativa acquista, così, una precisa funzionalità. Altri fotogrammi sono nel dorso del volume e nelle due pagine che lo precedono. Molte altre sono le soluzioni grafiche che il volume presenta. Ad esempio, è da indicare almeno il fotomontaggio con cui, dopo l'indice e un decreto che segna il passaggio della cinematografia al Commissariato per l'istruzione pubblica, il libro ha praticamente inizio. È l'enorme fotografia di una sala cinematografica, con schermo. La fotografia sorpassa i limiti metrici del volume, e deve essere ripiegata, in testa e al piede. Una volta aperta, si vede tutta la sala piena di pubblico e, sullo schermo, un fotogramma di un film su Lenin. Ma il fotogramma di Lenin è stampato nella pagina successiva ed appare sullo schermo soltanto perché questo è ritagliato come una finestrella rettangolare. Segue un'altra pagina con una *silhouette* su carta leggera: la testa di Stalin. Il metodo della finestrella si ritrova anche a pag. 274, per mostrare la testa del regista Ejzenštejn. E qui è chiaro che si torna ai concetti di « costruzione del libro », di « fare del nuovo libro il materiale dello stesso libro ».

Se interessante è l'esperienza grafica degli artisti indicati, su cui abbiamo potuto documentarci per merito particolarmente di scritti di specialisti russi, tradotti da Giovanni Crino per « Rassegna sovietica » e « Il contemporaneo », non meno importante è l'apporto che Ròdcenko offre nell'ambito della vita e delle ricerche cinematografiche dell'U.R.S.S., dall'epoca della rivoluzione in poi, che è il tema che si intende svolgere in questo scritto.

Aleksandr Michailovič Ròdcenko (1896-1956), scrive lo stesso Crino (3) nella premessa alla monografia di O. Ajzenstat pubblicata

---

(3) Devo alle traduzioni di Giovanni Crino la possibilità di avere arricchito con documenti di prima mano le mie cognizioni su Ròdcenko e Lisickij, e cioè:

O. AJZENSTAT: *A. M. Ròdcenko* in « Il contemporaneo », n. 53, 1962; N. CHARDZIEV: *El Lisickij costruttore del libro* in « Rassegna sovietica », n. 3, 1963; A. RÒDCENKO: *Lavoro con Majakovskij,* in « Rassegna sovietica », Roma, n. 2, 1963.

nel « Contemporaneo », n. 53 (1962) è un nome poco noto, specie ai giovani, sia in Italia che in U.R.S.S. Intorno alla sua arte, non sempre compresa nel suo vero valore, come quella di Malevič, « s'era steso il silenzio », dal 1930 in poi, allorché la sua opera era stata « tacciata di formalismo » e chiuso il Vchutemas (Istituto Superiore di Arti e Mestieri, dove aveva inseganto anche El Lisickij), in una sorte non dissimile da quella toccata alla Bauhaus tedesca. Eppure, quello di Ròdcenko, è « nome simbolo di una delle più stimolanti avventure dell'arte del nostro secolo: gli anni venti sovietici ». Dire Ròdcenko, nota giustamente il Crino, è come dire Majakovskij, LEF, costruttivismo, El Lisickij, Dziga Vertov, Ejzenštejn, *Incrociatore Potemkim*, « La cimice », Mejerchol'd: « opere e nomi cui Ròdcenko risulta, in una maniera o nell'altra, legato. Indagare i risultati del suo versatile ingegno significa accostarsi a tutte o quasi le molteplici espressioni della pittura e della grafica degli anni venti, gustare i frutti di un'esperienza *totale* ».

Ròdcenko partecipò a tutti i movimenti pittorici essenziali del primo novecento russo. « Firmò con la Stepànova il manifesto dei costruttivisti produttivisti, impegnati, secondo le parole del manifesto, a « trasferire l'attività di ricerca dall'astratto al concreto » nelle forme dell'arte applicata, vale a dire « a introdurre l'arte nella produzione degli oggetti di uso quotidiano ». E dette « sostanza grafica al linguaggio d'urto dei manifesti di Majakovskij », creò le copertine della rivista LEF, *affiches, collages,* progetti industriali (un'edicola per giornali, un tavolino per il giuoco degli scacchi, una tazza da tè, lampade, insegne luminose, réclames, mobili pieghevoli e portatili di vario tipo, distintivi, tute sportive e operaie), *brochures* e *depliants* per spettacoli teatrali; oltre ad essere fotografo, artista pubblicitario, creatore di fotomontaggi, al servizio dell'« arte della strada », del teatro, dell'arte e industria del libro.

Scrive A. M. Ripellino (4) che nel 1918 fu istituito nell'ambito del Commissariato del Popolo per l'Istruzione l'IZO (Otdel izobrazitel'nych iskusstv, Sezione delle arti figurative) presieduto dal pittore D. Sternberg, articolato in due collegi artistici autonomi, quello di Pietrogrado (con Majakovskij, O. Brik, N. Al'tman, N. Punin) e quello di Mosca (con Malevič, Tatlin, Kandinskij, Ròdcenko).

---

(4) A. M. Ripellino: *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia,* Einaudi, Torino, 1959, pag. 78.

« Attraverso l'IZO il regime sovietico prestava il suo assenso alle correnti più audaci. Questa sezione, quartier generale dell'avanguardia, ebbe in mano le scuole, le gallerie, i periodici, e organizzò mostre di pittura non oggettiva. Gli artisti dell'IZO riaffermavano quell'autonomia della forma che era stata fin dal principio il motivo dominante di tutti i proclami dei cubofuturisti ».

Nell'IZO Ròdcenko non nascondeva la sua sfiducia nella pittura da cavalletto. (Lo stesso El Lisickij si esprimeva duramente verso artisti sovietici, anche reputati all'estero, che gli lasciavano un « sapore amaro in bocca »: il « pathos dell'espressionismo mi sa tanto di cocaina e di morfina », dice certamente con eccessivo estremismo, credendo « solo nell'architettura »). Riteneva superflua ogni attività artistica che non avesse un fine produttivo. Arredava il Club operaio nel padiglione dell'U.R.S.S., a Parigi, all'esposizione delle arti decorative e industriali; lavorava ad impalcature sceniche, ad addobbi di strade e vetrine, ad arredamenti per commedie e per film.

Scenografie teatrali e cinematografiche

Per « La cimice » di Majakovskij disegnò i costumi e le scene degli ultimi quadri, mentre tre caricaturisti che firmavano con la sigla « collettiva » Kukrynivsky fecero le scene della prima parte. Regista era Mejerchol'd, che dapprima non lo voleva per scenografo.

« I Kukrynivsky — scrive A. M. Ripellino (5) — resero l'ambiente floreale con un sapido naturalismo da vaudeville ottocentesco. Del loro lavoro su « Klop » (La cimice) è rimasta una serie copiosa di schizzi e bozzetti, che esprimono efficacemente il clima e il colore della NEP. C'è una vivida corrispondenza fra la scrittura di Majakovskij e questi abbozzi grotteschi in cui appaiono, in molteplici varianti, le vetrine dell'Univermàg, adorne di manichini e di gabbie d'uccelli, gli stracci dei rivenduglioli, la sdolcinata bottega dei Renaissance, ricolma di bottiglie.

Per il mondo asettico e funzionale dell'avvenire Ròdcenko progettò rigorose strutture di vetro, metallo e tela cerata, fragili diaframmi dai toni argentei, che davano del futuro un'immagine in

(5) *Op. cit.*, pag. 275.

fondo non molto diversa da quella degli scenari cubistici di Marte nella pellicola *Aelita* (1924) di Jakov Protazanov ».

Per « Inga » di A. Glebov, presentato al Teatro della Rivoluzione nel 1929, disegnò costumi nuovi. « Il tentativo di creare forme nuove è stato compiuto dall'autore anche nel campo del vestiario » scrisse A. Fevralskij nella « Pravda » (citato da O. Ajzenstat).

Un celebre « gruppo » fotografico, che si può vedere nel citato « Majakovskij e il teatro d'avanguardia », ci mostra il poeta, all'epoca della « Cimice », il regista dello spettacolo Mejerchol'd, il compositore Šostakovič, e Ròdcenko. « Commilitoni », li definisce O. Ajzenstat, che « lottano uniti contro la banalità ». « Commilitoni », ma tutti sullo stesso piano: lo scrittore, il regista, il compositore, e Ròdcenko, grafico, decoratore, fotografo, cineasta collaboratore di Dziga Vertov, scenografo e costumista: « la particolarità della sua figure — scrive Ajzenstat — consiste nella straordinaria unità della sua personalità di creatore, intento a snidare le vecchie concezioni estetiche da ogni più recondito angolo della vita sovietica, da un circolo operaio come da una strada di Mosca, con le sue insegne e con le sue edicole, o da una stanza d'abitazione con arredamento, mobili e gingilli conformi a una tradizione secolare. Mettere la vita quotidiana al passo con le conquiste tecniche dell'industria moderna, produrre oggetti di ottima qualità, ecco il pathos e il principio informatore dell'intera attività di Ròdcenko ».

Come scenografo cinematografico lavorò ai seguenti film:

Moskvà v oktjabrè (Mosca in ottobre, 1927) di B. Barnet;

Žurnalistka (La giornalista, o La vostra conoscente, 1927) di Lev Kulešòv;

Kukla s milliònami (La bambola coi milioni, 1928) di S. Komaròv.

Mosca in ottobre è una « cronaca » a soggetto, ispirata dalla epopea rivoluzionaria.

Su *La giornalista* (La vostra conoscente), scrive il Lébedev nella « Storia del cinema muto sovietico » (Einaudi, 1962) che era basata su un cattivo scenario. Dedicata alla vita dei giornalisti sovietici « risultò un'opera che travisava la realtà, e rappresentava i lavoratori della stampa sovietica sul modello dei giornalisti della stampa gialla borghese ». E la rivista « Kino i Kultuřa » (n. 1, 1929), nell'articolo « La vita così come dev'essere »: « Invece dell'arredamento che troviamo di solito nelle redazioni dei nostri gior-

nali *La vostra conoscente* mostra al pubblico dei mobili relativamente esemplari e la razionalizzazione delle condizioni di lavoro ».

La bambola coi milioni è una commedia scritta da Fiodor Otsèp e O. Leonidov. La scenografia è firmata da Ròdcenko e C. Kozlovskij. Autore delle scene di *Aelita,* film avvenirista che influenzerà *Metropolis,* Kozlovskij è uno degli scenografi più interessanti del cinema sovietico muto. Oltre che con Protazanov per *Aelita, Il cameriere del ristorante, Il quarantunesimo,* ha lavorato con Barnet per *La casa di piazza Trubnaja,* con Pudovkin per *La madre, Il discendente di Gengis Khan, La fine di San Pietroburgo,* con Kulešòv per *L'allegro canarino* e *Due-Buldi-due,* con Otsèp per *La terra prigioniera.*

I documentari fotografici

Con la moglie V. F. Stepànova, Ròdcenko si dedicò a narrazioni fotografiche, di tipo documentario. El Lisickij aveva illustrato la vita dei popoli dell'U.R.S.S. nei numeri di « L'URSS in costruzione » dedicati ai temi « La centrale del Dnieper », « Il quindicesimo anniversario dell'Esercito rosso », « L'Artide sovietica », « L'epoca del Celiuskin », « Quattro vittorie bolsceviche (Epron, La corsa automobilistica Mosca-Kara Kum-Mosca, La spedizione nel Pamir, Il volo dell'aeronave URSS) », « La Georgia sovietica », « XX anni di ottobre », « La Transcarpazia e la Bielorussia occidentale », e negli album « L'URSS costruisce il socialismo », « L'industria del socialismo » e « L'industria alimentare ». Ròdcenko che, dopo essere stato attratto dal fotomontaggio, per un certo periodo della sua vita si dedicò particolarmente alla fotografia, creò particolarmente dal 1930 al 1956 fotoreportages, poemi fotografici sulla foresta, sui colcos, sul canale Volga-Moscova, sul XX anniversario del piano di elettrificazione. Sostenne il realismo in fotografia e documentò parate ginnastiche, gare sportive, spettacoli di circo, lo sport del paracadute, regioni come l'Uzbekistan. Una volta ricevette in regalo da Man Ray, da Parigi, tramite Majakovskij, pellicole dal supporto trasparente.

Fotografo di eccezionale valore, non sono molti i documenti che ho potuto consultare per poter dare un giudizio globale sulla sua attività in questo campo. Di fondamentale interesse fu la mostra allestita a Mosca dal 12 novembre all'11 dicembre 1961

(e quindi a Leningrado nel 1962) per celebrarlo, e che ebbe una eccezionale affluenza di visitatori. I ritratti da lui composti (vedansi quelli pubblicati da « Il contemporaneo » e negli studi sull'avanguardia di A. M. Ripellino) costituiscono una bella galleria: ricorderò quelli numerosi di Majakovskij, di V. F. Stepànova, sua moglie, del *clown* Karandash, dell'attore di circo Vitalij Lazarenko (1940) per il quale Majakovskij aveva scritto « Il campionato della lotta di classe ».

Nel 1940 un numero di rivista venne da lui dedicato interamente a Majakovskij e risultò « la più completa di tutte le edizioni fotografiche sul grande poeta » (O. Ajzenstat).

Come fotografo ha lasciato molti allievi, e se ne contano anche tra gli operatori cinematografici: ad esempio Sergej Urusevskij, l'operatore di *Quando volano le cicogne* di Michail Kalatozov.

I fotomontaggi

Ma Ròdcenko è specialmente da ricordare per i fotomontaggi, di cui fu iniziatore nell'U.R.S.S., trovando poi imitatori in vari paesi, e, direttamente o no, anche in Italia, all'epoca della Mostra della Rivoluzione Fascista.

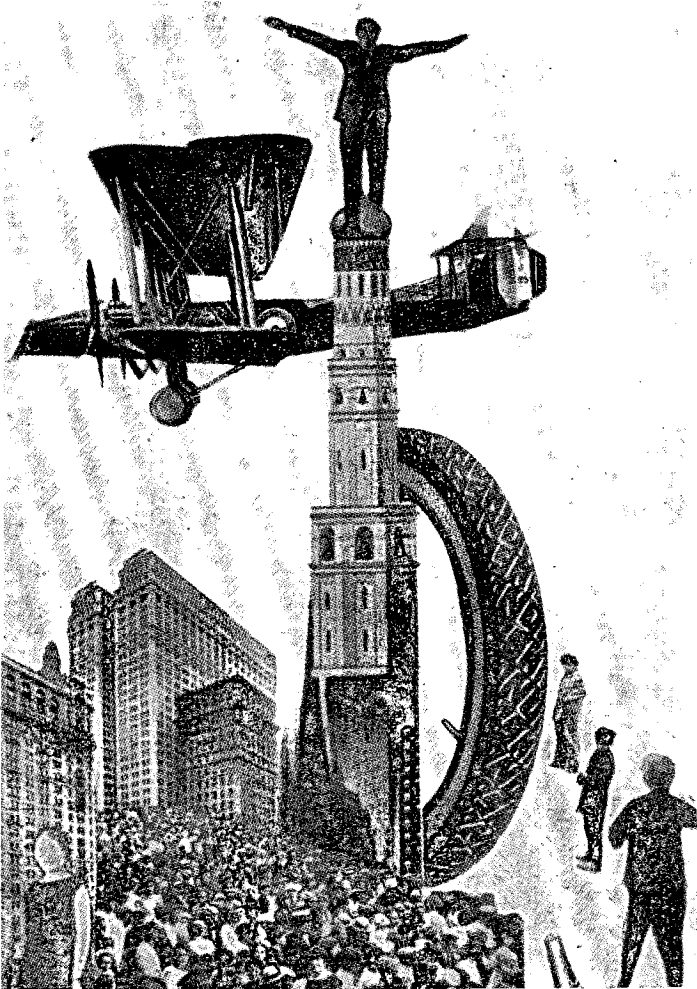
Come inventore del fotomontaggio è citato da più fonti John Hartfield, che esplicò la sua attività in Germania, e fu scenografo al Piscator-Theater di Berlino. In « Orientamenti della scenografia » (6) è la riproduzione di una sua scenografia per « Heimweh » di Fr. Jung (1927), dove applica a integrazione della scena costruita e dipinta la tecnica delle proiezioni, allo scopo di intensificare la suggestione ambientale dello spettacolo. Ròdcenko fece le sue esperienze nel fotomontaggio per primo, nell'U.R.S.S., anche prima di El Lisickij.

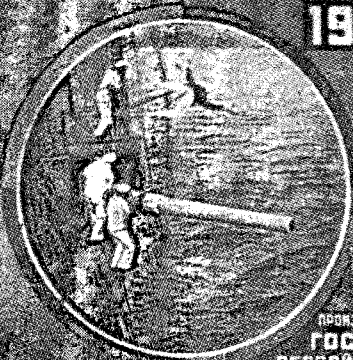
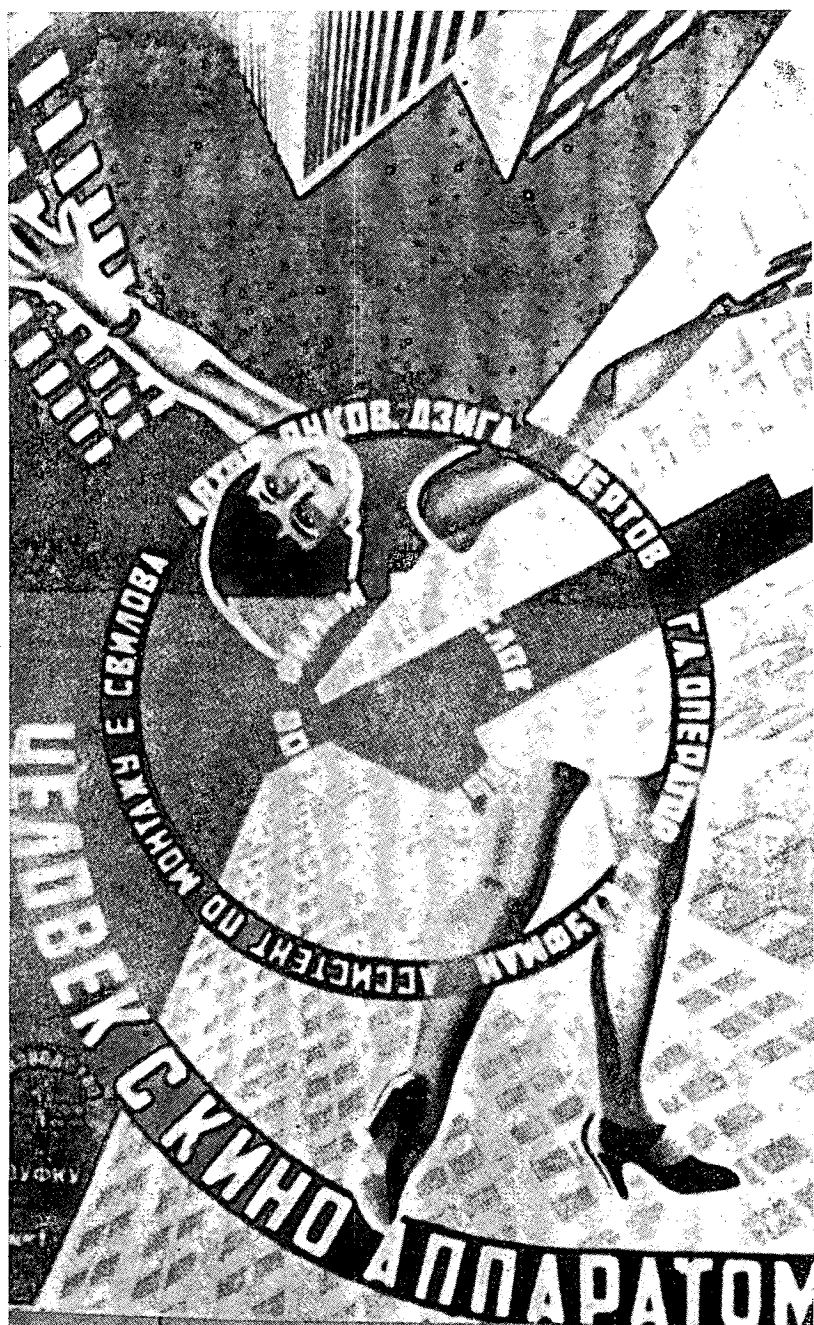
Ho già segnalato quelli del volume « Le cinéma en U.R.S.S. », ma conviene ricordare anche quelli per i manifesti dei film di Ejzenštejn e Dziga Vertov, per le riviste LEF e « Za rubezom », per le copertine dei libri di Majakovskij, per la casa editrice Lengiz.

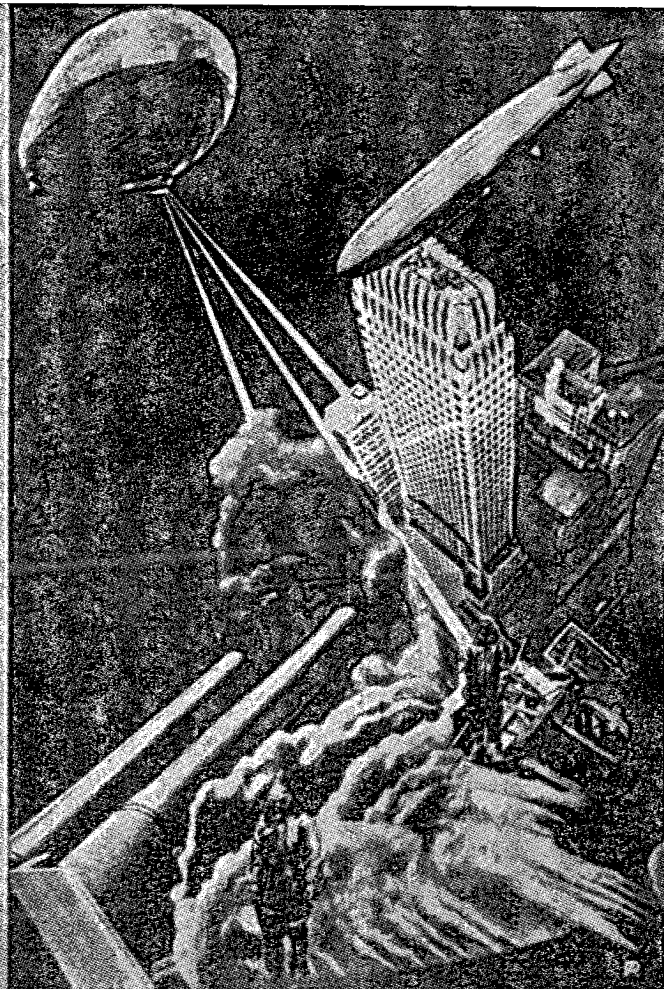
---

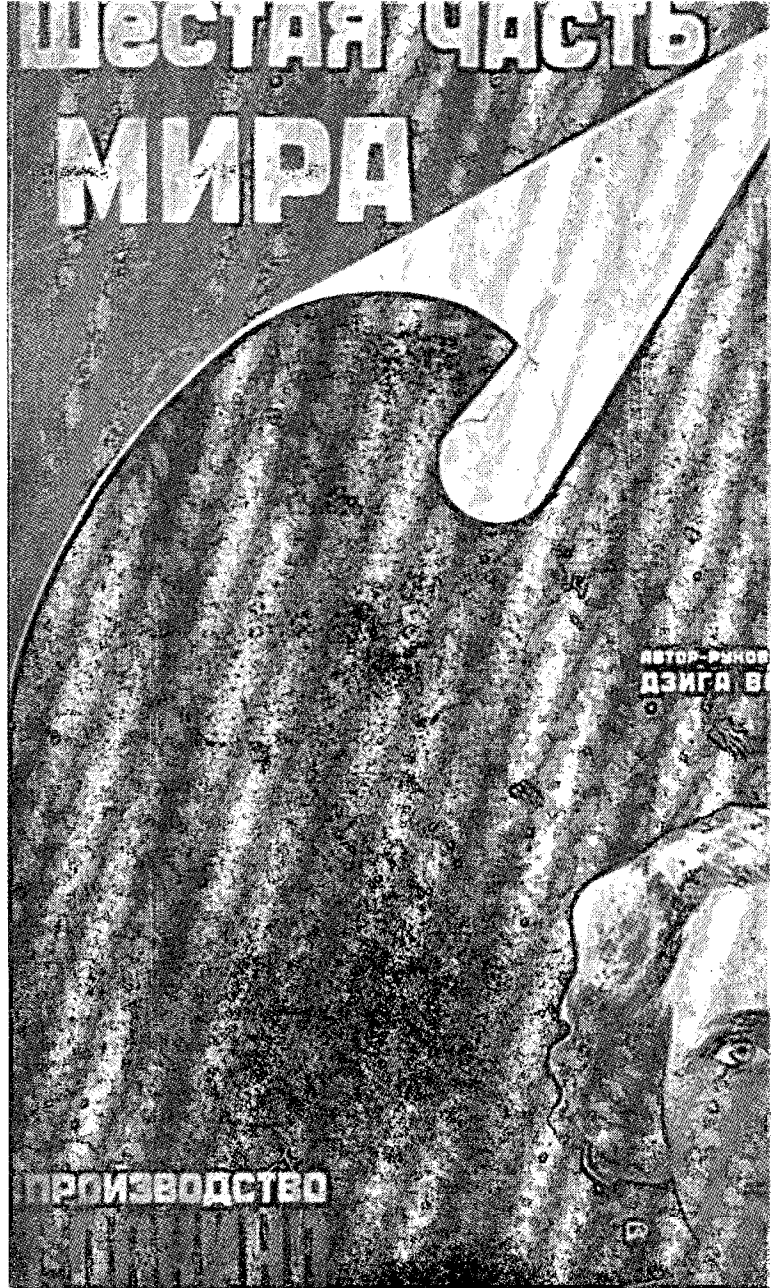
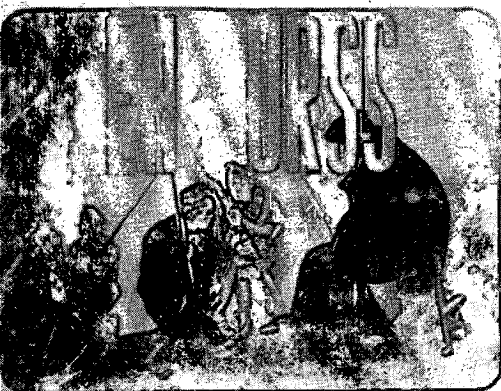
(6) *Orientamenti della scenografia,* a cura di « Prospettive », Görlich editore, Milano, 1961.

Grafica di Ròdcenko

Copertina per la NEF (1923).

(*a sinistra*): Fotomontaggio per « Pro eto » (t.l. Di questo) di Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1923). - (*sotto*): Manifesto pubblicitario per la casa editrice Lengiz: « Libri per tutte le branche dello scibile » (1924).

Manifesto per *Bronenosetz Potemkin* (La corazzata Potemkin) di Sergej Mikhailovič Eizenštejn (1925).

(*in alto*): Altro manifesto per *Bronenosetz Potemkin.* - (*sotto*): Charlie Chaplin in una copertina della rivista « Kino-fot », di cui era collaboratore Ròdcenko.

Manifesto per *Čelovek s kinoapparatom* (t.l.: L'uomo con la macchina da presa) di Dziga Vertov (1929).

Рубежом № 2 август 1930

СМОТРИТЕ!
ВО СЛАВУ
СВОЕЙ ДИКТАТУРЫ
ДЕТЕРДИНГ и РОКФЕЛЛЕР „СПАСАЮТ" КУЛЬТУРУ

(*a sinistra*): Fotomontaggio per la rivista « Za rubezom » (t.l.: All'estero). La didascalia dice: « GUARDATE! In nome della loro dittatura Deterding e Rockfeller " SALVANO " LA CULTURA ». (1930) - (*sotto*): Durante le prove di « Klop » (t.l.: La cimice) di Majakovskij. (*25 gennaio 1929 - in piedi*: *Majakovskij e Ródcenko; seduti*: *Šostakovič e Mejerchold*).

Fotomontaggio-manifesto per *Šestaja čast mira* (t.l.: La sesta parte del mondo) di Dziga Vertov (1926).

(*a sinistra*): Fotomontaggio-copertina per « Le cinéma en U.R.S.S. ». - (*sotto*): Fotomontaggio-manifesto per *Kino-glaz* (t.l.: Cine-occhio) di Dziga Vertov.

Nel manifesto per *Bronenosetz Potemkim* la nave è vista come da un binocolo, dove le lenti tonde inquadrano un cannone della nave, manovrato dai marinai, e in due pose diverse. Nel manifesto del Kino-Glas il « cineocchio » è al centro del fotomontaggio: ai due lati sono strisce di pellicola, e dentro ai sei fotogrammi, oltre al titolo del film che ne occupa due, « Kino » e « Glas », sono quattro inquadrature.

Il manifesto pubblicitario della casa editrice Lengiz (1924) ha per tema: « Libri per tutte le branche dello scibile ». La scritta parte dal volto di una donna sovietica che urla, come da un megafono. Ricorda, questo fotomontaggio, il disegno di una didascalia per un « Kino-pravda ».

Il fotomontaggio per illustrare il poema « Di questo » di Majakovskij (1923) mostra dei grattacieli, un aeroplano, una folla, una grossa ruota da autocarro, un minareto con un uomo sulla cima in atto di spiccare un salto.

Il fotomontaggio « Guardate! In nome della loro dittatura Deterding e Rockfeller salvano la cultura » (1930), per la rivista « Za rubezom » (All'estero), unisce cannoni, grattacieli, dirigibili, e fiamme. Per una copertina della rivista « NEF » (1923) il fotomontaggio (di Ròdcenko?) mostra, con le iscrizioni, un aeroplano, una penna, e una scimmia con una grossa freccia sotto il braccio.

Nel manifesto del film *L'uomo con la macchina da presa* torna il simbolo futurista della « spirale » (7), nel fotomontaggio di una ballerina avviluppata da una iscrizione serpentina sullo sfondo dei grattacieli. Ma Ròdcenko non creò le sue copertine soltanto mediante fotomontaggi: in « Kino-fot » si vede in copertina un disegno futurista di Charlie Chaplin con le piante delle scarpe in primo piano. E in un altro manifesto per *Bronenosetz Potemkin* è la massa della nave, disegnata alla maniera dei cubofuturisti, con un grosso 1905 dietro i cannoni.

Altri manifesti, con fotomontaggi, da lui eseguiti per film, sono quelli di *La sesta parte del mondo* di Dziga Vertov, *La giovane guardia, Il compagno del comunista.* Manifesti pubblicitari furono disegnati anche da Majakovskij, per libri, prodotti sovietici, giornali.

---

(7) Così Jlja Ėrenburg in *Eppur si muove,* 1922, Mosca-Berlino: « La dinamica del nostro tempo è espressa nella meravigliosa spirale ».

Il fotomontaggio nel Kino-pravda

Nel campo cinematografico la sua attività di creatore di fotomontaggi non passò senza lasciare influenze. Poiché « più fotografie autentiche, unite insieme, formavano qualcosa di nuovo, che non era soltanto una somma di fotogrammi, ma un fotomontaggio, che acquistava un significato diverso, satirico o propagandistico », perché ciò che si poteva fare nel campo della fotografia non poteva essere applicato con lo stesso principio alle inquadrature cinematografiche?

Ecco quindi che l'iniziatore del « Kino-pravda », Dziga Vertov, si legò a Ròdcenko e a un teorico del costruttivismo, Aleksei Gan, direttore della rivista « Kino-fot » (che poi troveremo regista del film *L'isola dei giovani pionieri,* 1924, documentaristico) e con essi pubblicò una prima variante del manifesto « Noi » (8). « Si trattava — dice l'Abramov — di un abbozzo esagitato e confuso di opinioni sulla natura dell'arte cinematografica »: c'era l'entusiasmo per le possibilità della macchina da presa; c'era il ripudio della cinematografia non documentaria, e, come propugnava Aleksei Gan, « l'espressione della vita comune ».

Attraverso le proiezioni della « Retrospettiva » sovietica (9) al Festival dei Popoli di Firenze (1964), abbiamo potuto vedere alcuni « Kino-Pravda » di Dziga Vertov:

Šagàj, Sovèt! (Avanti, Soviet!, 1925), *Odînnadtsatyi* (L'undicesimo, 1928), *Entusiasm* (Entusiasmo, 1930), *Tri Pesni o Llenine*

---

(8) A pag. 150 della citata monografia su « Dziga Vertov », nell'appendice che contiene alcuni scritti del regista, e che è ripresa da « Cinema 60 », è notato da G. Berengo-Gardin che verosimilmente il Consiglio dei Tre che pubblicò il « Manifesto ai cineasti » del 20 gennaio 1923 era composto, oltre che dal Vertov, da alcuni dei suoi principali collaboratori: M. Kaufmann, I. Kopalin, e I. Beljakov. L'Abramov, invece, non sembra avere dubbi (pag. 22) che Dziga Vertov, Aleksandr Ròdcenko e Aleksej Gan erano i tre firmatari di « My. Variant Manifesta », pubblicato nel n. 2 di « Kinofot » (1922), diretta dallo stesso Gan. Probabilmente i « Tre » sono proprio Vertov, Ròdcenko e Gan, per quanto questo punto non possa essere considerato come del tutto chiarito. E se così fosse, il contributo di Ròdcenko al « Kino-pravda » non ne sarebbe meglio illuminato.

(9) La Retrospettiva, organizzata con la particolare cura di Gian Paolo Poli, e con la collaborazione del Gosfilmofond di Mosca, della Cinémathèque Suisse di Losanna e della Cineteca Italiana di Milano, ha permesso la visione oltre che dei quattro

(Tre canti su Lenin, 1934). Ci sembra che in questi film sia chiaro l'influsso del fotomontaggio di Ròdcenko, specialmente nelle frequenti sovrimpressioni. « La sovrimpressione — nota l'Abramov — è molto vicina al fotomontaggio ». Tale genere negli anni venti era molto popolare: i dadaisti e i surrealisti europei ne facevano largo uso. Unendo in una sola composizione differenti fotogrammi o parti di fotogrammi, pezzi di annunci pubblicitari e disegni, si creavano immagini illusorie, antirealistiche, che dovevano riprodurre il mondo dal punto di vista di una coscienza dissociata. In questa fiumana di prodotti antirealistici le uniche eccezioni erano i fotomontaggi dell'antifascista tedesco John Hartfield e del sovietico A. Ròdcenko. Nell'enorme torrente di opere dadaiste e surrealiste la loro arte stava a sé ».

« La sovrimpressione », continua l'Abramov, « ricevette ampia diffusione nei film formalistici dell' " avanguardia " europea. I quadri sovrapposti raffiguravano in modo più " conveniente " un mondo irreale e inconsistente di vampiri, di pazzi e di criminali. Dziga Vertov ricorse alla sovrimpressione per mostrare il " mare del Dnepr " che avrebbe inondato i villaggi di un tempo, e per creare l'immagine monumentale di un operaio che demoliva la montagna nel punto in cui si doveva erigere la diga. L'orientamento realistico di queste espressioni cinematografiche e il loro pathos laconico fanno pensare ai migliori manifesti sovietici di quegli anni »: cioè, annotiamo, quelli di Ròdcenko e di El Lisickij.

Alla luce di questa interpretazione si avverte una comunità di sentire tra Dziga Vertov, e i due grafici e fotografi citati, in più numeri del « Kino-pravda ». Si pensi ai fotomontaggi del Vertov

---

citati « Kino-pravda » di Dziga Vertov (*Entusiasmo, L'undicesimo, Avanti, Soviet!, Tre canzoni per Lenin*) dei seguenti film (20-26 gennaio 1964):

El Jemjen (El-Yemen, 1930) di V. Šnéjderov, presente alla manifestazione, che ha illustrato il film prima della proiezione;

Padénije dinàstij Romànovych (La caduta della dinastia dei Romanov, 1927) di Ester Šub, film di montaggio;

Stalingrad di Leonid Varlamov (1943);

Sud Narodov (Tribunale dei popoli, 1946) di Roman Karmen ed E. Svilova;

Velikij Put (La grande via, 1927), di Ester Šub, film di montaggio;

Turksìb (Stalnoj put', La strada d'acciaio, 1929).

Alcune di queste pellicole sono « film di montaggio », secondo il metodo instaurato da Dziga Vertov e dalla sua collaboratrice e sposa: Elisabeta Svilova, che ritroviamo anche quale co-regista di *Sud Narodov*.

in *Undicesimo*: due operai lavorano a piantare bulloni di un binario ferroviario, e ai loro piedi è una pianura dove si costruisce e dove una piccola locomotiva trasporta vagoni; più discosti dalla locomotiva, altri uomini, anch'essi visti in campolungo, sono intenti alla loro opera. Le acque di una diga formano curve sinuose: l'immagine bianca di Lenin vi è sovrimpressa, oppure quella, al naturale, di un soldato di guardia. Sulla facciata di un palazzo coperto di scritte, le facce, in primo piano, di alcuni marinai. E nell'*Uomo con la macchina da presa*: scomposizione futurista di una piazza e di un edificio, o di una strada coi tram che procedono diagonalmente, uno a destra, uno a sinistra. Altre immagini scomposte e ricomposte in fotomontaggio in *Entusiasmo* (*o Sinfonia del Donbass*) e in *Tre canzoni per Lenin.*

Anche in *Turksìb* di Turin (1928) le carte topografiche, i piani, i disegni, in certe inquadrature, ricordano il fotomontaggio, e le didascalie, la grafica dei futuristi.

Le didascalie del « Kino-pravda »

Per le didascalie dei numeri del « Kino-pravda » Dziga Vertov si valse della collaborazione di Ròdcenko, almeno a partire dal numero tredicesimo, *Vcerà, segodnja, zavtra* (Ieri, oggi, domani, 1923). Scrive Nikolaj Abramov che esse « si collegavano organicamente a ciò che avveniva sullo schermo e avevano nel montaggio una funzione identica a quella delle immagini ». Alla parola LENIN che occupava tutto lo schermo, seguivano quadri di strade, di piazze, di dimostranti in marcia, e quindi appariva un'altra didascalia:

CHIAMANO

TUTTI, TUTTI, TUTTI ALL'OTTOBRE PROLETARIO

I contorni schematici di un megafono circondavano la parola « chiamano »: e la soluzione ricorda il manifesto di Ròdcenko, in fotomontaggio, realizzato per la casa editrice Lengiz. Le parole « Libri per tutte le branche dello scibile » nascono dalla bocca di una giovane donna sovietica come da un megafono.

Continua l'Abramov:

« La mancanza di un legame grammaticale fra le due scritte

contigue (LENIN e CHIAMANO) non si notava, perché i quadri intermedi riempivano la pausa col loro contenuto.

La prima parte del numero era dedicata alla parata e al corteo dei lavoratori. La seconda era un ricordo e una meditazione sui cinque anni trascorsi ». Davanti agli spettatori passavano quadri di cronaca della guerra civile e della carestia, e quindi, secondo il metodo già notato del « contrasto », si passava alla terza parte riguardante l'avvenire del paese, con i primi risultati della industralizzazione: stazioni radio, trattori, centrali idroelettriche, accompagnati da parole d'ordine che fungevano da didascalie:

PUÒ SANARE LE NOSTRE PIAGHE
SOLO IL NOSTRO LAVORO
UN ORIENTAMENTO GIUSTO E PONDERATO
VERSO LA MECCANIZZAZIONE

Da un punto di vista critico, nota l'Abramov, sono da rilevare molti mezzi espressivi del documentario, proprio in tale occasione scoperti e impiegati, per merito di Dziga Vertov come in parte del suo collaboratore Ròdcenko: l'immagine cinematografica creata con quadri di cronaca, l'immagine creata con la didascalia, l'unione di scene di cronaca riprese in tempi e luoghi diversi in una immagine che li fonde con un pensiero e un contenuto nuovo: e questo secondo un metodo particolare del Vertov.

Anche nel quattordicesimo numero il « Kino-pravda » si presenta in un « contrasto » tra due mondi: da una parte U.R.S.S. e Internazionale sindacale, dall'altra il capitalismo, il potere dell'oro e la oppressione dei lavoratori. Questa volta Ròdcenko prepara didascalie laconiche. I nobili zaristi emigrano e una scritta ironica li accompagna:

DOVE
DOVE
DOVE SIETE ANDATI A FINIRE ...

Nel quindicesimo « Kino-pravda » (tutte queste informazioni, se non si tratta dei film già indicati, proiettati a Firenze, e *Kino-pravda Leninskaia* [« Kino-pravda » su Lenin, 1925] e *Celovèk s Kinoapparatom* [L'uomo con al macchina da presa », 1929], alla Retrospettiva sovietica di Venezia [1963], sono desunte dalla monografia dell'Abramov) il tema è la difesa del paese. Le didascalie sono

inserite in qualità di « parole d'ordine » (CONTRO LA GUERRA) o come scritte esplicative. Le « parole d'ordine » (COL MARTELLO DELLA SCIENZA, oppure COI PROIETTILI DELLA PROPAGANDA) sono considerate unità di montaggio al pari dei quadri. Addirittura si muovevano nel quadro e, secondo il proposito del regista, dovevano corrispondere al ritmo delle sequenze. Le scritte esplicative, anziché occupare posto fra una inquadratura e l'altra, erano impresse su di esse: ad esempio per indicare il rappresentante di un paese:

IL RAPPRESENTANTE DELLA POLONIA.

Ma un aspetto particolarmente interessante nelle didascalie di questo numero è dato dalle scritte luminose. « Venivano intagliate su carta nera, coperte con carta velina, illuminate dal basso, e così riprese. Un tipico esempio di uso di scritte luminose era il quadro in cui i raggi di un riflettore nello schermo buio passavano sulle parole A GUARDIA ».

Inizialmente si erano adoperate anche normali scritte nere su fondo bianco, ma ragioni tecniche — ormai ovunque collaudate — ne sconsigliarono la utilizzazione.

Dziga Vertov e Ròdcenko non ricorrevano soltanto alle scritte immobili, ma anche a quelle mobili. « Il ritmo e la velocità del loro movimento era in rapporto con quelli dei quadri contigui. Il testo si avvicinava, si allontanava, percorreva lo schermo, ruotava, oppure rimaneva fermo mentre la macchina da presa compiva questi movimenti. Queste scritte venivano preparate con la tecnica dei disegni animati. Si usavano anche scritte che formavano costruzioni. Le lettere e le parole venivano fissate su costruzioni mobili, come, ad esempio, un libro che si apriva, componendo la parola FINE ».

Nel ventesimo « Kino-pravda », dedicato ai « pionieri », la didascalia compone un giuoco di parole:

CHI LAVORA
È LENIN
CHI NON LAVORA
È LEN

dove *len* assume il suo significato di *pigrizia.*

Con *Šagàj, Sovèt* (Avanti, Soviet!, 1925) si utilizzarono didascalie più corte, per agevolare la comprensione dei semianalfabeti. « Le scritte FABBRICHE e OFFICINE servivano da introduzione a una serie di brevi inquadrature di uomini al lavoro e di macchine

in movimento e si fondevano con le immagini in un solo concetto generale di fabbrica, di città o di campagna. L'unione di didascalie brevi a tali serie di quadri illustrativi dava allo spettatore l'impressione che la narrazione fosse esposta soltanto mediante immagini. Ciò poté essere ottenuto mediante un ottimo montaggio, grazie al quale i passaggi dalle strisce nere delle scritte ai quadri delle immagini divennero impercettibili ». La « Pravda » rilevò tale caratteristica delle didascalie del film *Šagàj, Sovèt*: « Le scritture sono fatte magnificamente. Anziché commentare il film, aumentano la sua efficacia emotiva, dovuta soprattutto al montaggio. Col montaggio si è ottenuto nel film un ritmo splendido, quasi musicale ».

In *Leniskaja Kinopravda* (Cineverità su Lenin) Dziga Vertov utilizzò la coloratura della pellicola (giallo, arancio, rosso, azzurro): e cioè rosso per le inquadrature della classe operaia, azzurro per i quadri di carestia e di epidemia, nero per il lutto, allorché si annuncia la morte di Lenin, e per qualche secondo lo schermo non proietta che una pellicola nera.

Le didascalie, seguendo i metodi instaurati dal tredicesimo *Kinopravda* in poi, sono « decomposte » e « per contrappunto ».

Immagine: Lenin. Didascalia: È IMMOTO. Immagine: Lenin.

Didascalia: TACE. Immagine: Le masse. Didascalia: SI MUOVONO.

Immagine: Le masse. Didascalia: TACCIONO.

L'Abramov non manca di confrontare la struttura delle didascalie nell'episodio di *Bronenosetz Potemkin*:

Immagine: Uno. Didascalia: CONTRO TUTTI. Immagine: Tutti. Didascalia: CONTRO UNO, Immagine: Uno. Didascalia: PER TUTTI. Immagine: Tutti. Didascalia PER UNO.

Sulla efficacia delle didascalie nei film muti sovietici degli anni venti io stesso avevo fatto qualche osservazione in « Breve storia della estetica cinematografica in Russia » (Libera arte, 1948) mettendo in evidenza le didascalie che appaiono, con scrittura crescente, in *Turksìb* di Turin:

Cotone COTONE COTONE.

Umberto Barbaro ha rilevato, ne « Il problema della prosa cinematografica »: « Pudovkin, nel 1926, non solo dedicava una seria attenzione ed un paio di capitoletti del suo trattato alle didascalie, ma ne teorizzava l'uso, sosteneva la possibilità e la necessità di un

impiego ritmico di esse e l'utilità, in certi casi, di lettere di diversa grandezza:

Aiuto! AIUTO! AIUTO!

Sempre in quel volume (« Film e fonofilm ») Pudovkin faceva un'osservazione ancor più stupefacente, e che io voglio prendere come punto di partenza per quanto mi preme dire sulla *prosa cinematografica*:

« L'opinione comune sulla funzione e sull'utilità delle didascalie *esplicative* va corretta. Le didascalie esplicative dànno allo spettatore, in una forma breve e chiara, le spiegazioni necessarie alla comprensione dell'azione. E suppliscono quindi utilmente una parte di essa, la cui presentazione appesantirebbe l'azione stessa » (10).

Sul problema delle didascalie nei film di Dziga Vertov, a parte la « costruzione » che riguarda Ròdcenko, è interessante leggere tutte le pagine scritte nella citata monografia da N. Abramov: infatti « il Vertov attribuì alla parola detta sullo schermo una funzione pubblicistica e propagandistica che prima essa non aveva mai avuto né nella cronaca, né nella cinematografia artistica. Nei suoi film la didascalia acquistava caratteristiche di opera poetica, letteraria; era autonoma e nello stesso tempo legata all'immagine. Si possono leggere le scritte della maggior parte dei film del Vertov anche senza una descrizione dei quadri: esse formano un testo unitario, che si accosta alla poesia politica. L'integrazione fra queste scritte e le inquadrature era di vario tipo: ora le didascalie avevano nelle immagini il loro corollario, ora le completavano, ora entravano in contrasto con esse. In *Leninskaija Kinopravda* questa nuova utilizzazione della parola rafforzò grandemente l'efficacia ideale ed emotiva del film ».

E infatti nella *Sesta parte del mondo* le didascalie si leggevano addirittura come versi, le immagini erano subordinate al testo, i quadri che seguivano le scritte non erano illustrazioni, ma un approfondimento poetico e emotivo del pensiero dell'autore. Quando nella didascalia si leggeva VOI, TU, VEDO, non sembravano più scritte, ma « pronunciate dall'alto di una tribuna », tanto che la « Pravda » rilevò questo aspetto del film osservando che l'autore

---

(10) Cfr. UMBERTO BARBARO: *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1960, dove il capitolo è ripreso da « Bianco e Nero », n. 8, 1942.

introduceva nella struttura dell'opera procedimenti propri della poesia e della musica:

Voi che fate fare il bagno alle pecore nel mare / e voi che glielo fate fare in un ruscello / voi / che vivete nei villaggi del Daghestan / nella taiga siberiana / nella tundra / sul Pecora / e voi / che nell'Ottobre abbatteste il potere del capitale / e apriste ai popoli oppressi del paese / la via verso una vita nuova / voi / tartari / voi / buriati / uzbechi / calmucchi / hakassi / voi Komi della regione di Komi / e voi di un remoto borgo montano / voi che fate correre le renne / e tu, madre, che vezzeggi il bambino / e tu, bambino, che giuochi con una volpe catturata / voi, sprofondati fino al ginocchio nell'acqua / voi che filate la lana sui monti / voi tutti / siete i padroni della terra dei Soviet / A voi appartiene / La sesta parte del mondo.

Conclusione

Avendo accostato Ròdcenko a Dziga Vertov nei film dove sono maggiormente impiegati i metodi delle didascalie e del fotomontaggio, nei settori cioè dove la collaborazione di Ròdcenko doveva risultare più proficua, non si è voluto diminuire la personalità dello Dziga Vertov a vantaggio del Ròdcenko — specie per la questione delle didascalie —, né ignorare le possibili connessioni con le idee dei manifesti futuristi (« parole in libertà ») o della teorica pudovkiniana; ma soltanto insistere sulle ricerche d'avanguardia (futuriste e costruttiviste) dello stesso Vertov e sulla collaborazione efficace ottenuta, nel suo lavoro, anche da altre personalità da non dimenticare: Elizabeta Svilova per il montaggio, Mikhail Kaufman per la ripresa, e Ròdcenko, creatore del fotomontaggio in U.R.S.S. e specialista grafico, in una serie di film, quelli del « Kino-pravda », dove *la didascalia ha funzione espressiva.*

Note

Ingmar Bergman, un ribelle ai margini dell'Europa

Bergman o lo si rifiuta o lo si accetta, lo si disprezza o lo si ama: è una scelta ideologica prima che estetica. Giusto e opportuno che sia, dovrebbe accadere sempre così, e sempre di più effettivamente accadrà a mano a mano che ci libereremo dal nostro tenace amore per l'arte. Cerchiamo di spiegare. L'amore per l'arte ha provocato troppi guasti perché si debba nutrirlo all'infinito, senza analisi. La prevenzione estetica — che affligge i marxisti non meno degli idealisti — ha sovente impedito che di un'opera si colpissero i significati autentici, che di un autore si intendessero i propositi (e le caratteristiche storico-biografiche). Siamo soliti cavarcela, a questo punto, scaricando la colpa sull'eredità crociana.

Spieghiamo ancora. Liberarci dall'amore per l'arte non vuol dire respingere l'arte come inesistente; equivale piuttosto allo sforzo di collocarla al posto che le compete nell'interno di un'opera, nella vita di un autore. In parole più semplici equivale alla necessità di accostare gli autori senza prosternarsi, magari involontariamente, dinanzi al mito dell'arte, giacché l'arte non solo non è un buon fattore discriminante (esistono opere non artistiche più significative delle opere d'arte), ma è anche, molto spesso, un incentivo alla confusione (nelle opere di valore estetico, l'arte attira su di sé tutta l'attenzione e diventa un alibi con cui si giustifica ogni tipo di errori).

Il silenzio *di Bergman fa al caso nostro. Dovessimo fermarci all'esame della sua arte, troveremmo facilmente l'accordo. Tranne rare eccezioni (e neppure totali), lo svedese gode, come artista, di una stima altissima. I suoi film principali (da* Sorrisi di una notte d'estate *al* Settimo sigillo, *dal* Posto delle fragole *al* Volto, *da* Come in uno specchio *a* Luci d'inverno) *sono, nell'opinione dei più, altrettante opere d'arte. Anche chi rifiuta Bergman — il suo mondo, le sue idee — lo ammette. Perfino coloro che sono incerti sulla posizione da prendere concedono che ci si trova di fronte a un grande artista (forse il maggiore del cinema contemporaneo) e che, come tale, egli ha una sorta di diritto divino all'ambiguità, all'errore, alla mistificazione; sicché, pur volendo in cuor loro condannare, non hanno poi il coraggio di farlo, in ossequio a quell'arte che bene o male tutto purifica. Esistono critici marxisti, o razionalisti, che ostentano ammirazione per Bergman solo perché suggestio-*

nati dall'artista che è in lui: e per questa suggestione si abbandonano a gravi apprezzamenti sulla testimonianza che il regista offrirebbe della condizione dell'uomo, oggi.

Perciò occorre una scelta ideologica? Non si tratta di una esigenza da affermare, ma di una realtà esistente. La scelta ideologica l'abbiamo già fatta, e la facciamo continuamente di volta in volta che i film appaiono. La « debolezza » estetica di alcuni critici di sinistra nei confronti di Bergman non solo è una inconscia sconfessione della ideologia professata ma rivela anche un profondo disagio intellettuale, che dovrebbe indurci a ridiscutere certe usurate classificazioni. Di norma, sono le personalità più intensamente reclamizzate dall'industria culturale (o anche solo più amate dalla borghesia che di quell'industria è fautrice e vittima) a provocare queste discrepanze clamorose: Bergman, Fellini o Resnais, per dire tre nomi. E sono le loro opere di punta (L'anno scorso a Marienbad o 8 ½ o Il silenzio) a scoprire nel modo più chiaro le contraddizioni latenti. In quel momento, quando le posizioni si definiscono con esattezza, il discorso sugli autori diviene realmente utile.

Si può cominciare proprio dall'arte, che esamineremo come uno dei cardini dell'ideologia bergmaniana. Il preludio del Silenzio è una sequenza esemplare. Un treno si ferma, di notte, in una stazione di frontiera. Con una sola inquadratura articolata in una serie di movimenti « a scoprire », Bergman presenta tre personaggi e un ambiente. Lo fa con una penetrazione psicologica ed una acutezza descrittiva davvero mirabili: Anna soffoca per il caldo (subito scopriamo in lei una natura esuberante e inquieta), Ester sente freddo, ha un attacco di tosse (è vista dall'alto, riversa sul sedile: un essere indifeso), Johan, il bambino, viene in primo piano con una faccia atona (sarà la vittima innocente di qualcosa che sta per accadere). Sul vetro che dà sul corridoio è appiccicato un avviso scritto in una lingua incomprensibile. Johan esce in corridoio (si chiude qui la lunga inquadratura iniziale). Due militari si affacciano da uno scompartimento, passa il controllore. Il treno riparte, entriamo in un paese sconosciuto. Sorge un sole enorme, bianco, dietro una montagna. Sotto gli occhi di Johan sfila un paesaggio che sembra pietrificato, squallido. Un convoglio carico di carri armati incrocia il treno. Adesso alle spalle di Johan c'è Anna, sua madre. Guardano senza espressione davanti a sé. Stacco. I due nello stesso atteggiamento, alla finestra di un albergo: ora guardano la via sottostante, stretta, animata, l'insegna di un bar proprio di fronte, una chiesa di scorcio, due preti, il passaggio di un carro su cui sono ammucchiate masserizie (con questa inquadratura termina il preludio, si apre il racconto). Il ritmo delle immagini è lievemente ossessivo: si appoggia sui primi piani, acquista efficacia via via che i rumori — quasi tutti smorzati ma nitidissimi — si succedono sovrapponendosi. Gli attori si scambiano parole senza importanza. Si acuisce l'attesa. Poche altre volte Bergman, che pure è uno splendido concertatore di effetti descrittivo-narrativi, ha mostrato tanta forza di espressione. La complicità dello spettatore è già ottenuta.

La preoccupazione estetica vince sulle altre. Quanto, e come, sia caratteristica questa posizione, vedremo più avanti. Accostiamola, per ora, al « credo » che l'autore espose all'epoca del Volto (1958), nel pieno della parabola ascendente. Disse: « È un bel comandamento questo che ovviamente mi impedisce

di rubare mentire uccidere frodare o rendermi reo di adulterio. Ossia, mi è permesso falsificare qualora sia artisticamente ammissibile. Posso anche mentire qualora la menzogna sia bella ... È ammissibile che mi prostituisca per il bene dell'affare, e sarei anche costretto a rubare se non avessi nulla di mio da apportare. Questo è l'obbedire alla propria coscienza artistica in tutti i sensi ... Tutti i mezzi sono leciti a chi riesce, ma nessuno a chi fallisce ». Qui troviamo teorizzato ciò che le opere traducono nella pratica: l'irresponsabilità dell'artista, l'affermazione romantica dell'artista come superuomo. Domandiamoci adesso: come si concilia il superomismo *con la macerazione spirituale che impronta di sé i temi dei film bergmaniani? Si contraddicono, non si contraddicono?*

Gli uomini che il regista propone a modelli (negativi) sono in vario modo oppressi dalla paura. La loro vita è fallita per troppo egoismo, per incapacità di amare (Il posto delle fragole); *la si può vivere, quando ancora se ne abbia la forza, come un'avventura assurda* (Il volto). *Al di là della vita c'è Dio, ma Dio non muove dito contro la ferocia del mondo* (La fontana della vergine). *La scienza non ha alcun potere, inaridisce chi le presta fede. Il mondo è gonfio di orrore, gli uomini indifferenti l'uno all'altro* (Come in uno specchio). *Bergman propone una tenue speranza: l'amore come itinerario verso Dio, ma potrà l'amore realizzare il miracolo? La stessa religione si è inaridita, rifugiandosi nella meccanica ripetizione delle formule del culto (è un antico motivo kierkegaardiano). L'uomo è stato abbandonato da Dio. Non per questo deve arrendersi. Resta la fede, una fede pura e fine a se stessa, non giustificata da nulla* (Luci d'inverno). *Ma se neppure questo restasse? Può l'uomo uscire fuori di sé, in un altro modo? Non può. I contatti con l'esterno ingannano. Il paese esotico, la misteriosa città di Timoka sono la trasparente allegoria degli altri. Gli altri vivono per proprio conto, non ti comprendono perché non possono (la lingua sconosciuta del* Silenzio*) e ti ricacciano — non per malanimo, ma soltanto per incapacità di soccorrerti — nel tuo inferno. Antichi fantasmi, che ieri davano consolazione all'uomo, galleggiano su questo mare vuoto (« Haydek », ossia « spirito » nella lingua Timoka, sta scritto sul foglietto che Johan ha ricevuto dalla zia e che ora cerca di nascondere alla madre; ma dinanzi al messaggio di un mondo scomparso si può rispondere, al massimo, con l'amarezza di un sogghigno).*

Il silenzio *è, come tutti i film maggiori di Bergman, intessuto di simboli. I simboli, inoltre, annegano quasi sempre nell'ambiguità. Personaggi, ambienti, gesti non sono elementi di una storia ma veicoli di suggestione, segni di un rituale magico. A Timoka si sente la presenza della guerra (presenza effettiva, ricordo o attesa, non importa saperlo). Il suono ricorrente delle sirene, il gioco di Johan che simula un attacco aereo, il preannuncio (il bicchiere e la bottiglia dell'acqua tintinnano sul tavolino accanto al letto di Ester) e poi l'apparizione notturna del carro armato (si avvicina sferragliando, si ferma, riparte e scompare dietro l'angolo della via deserta) acquistano il valore di un sogno che ritorna ossessivo. Bergman compone la sequenza con una sensibilità morbosa: questa e le altre, uniformandole tutte al medesimo tono. La sua sapienza figurativa (il taglio delle inquadrature quasi sempre all'altezza del volto dei personaggi in qualunque po-*

sizione essi si trovino, l'abbondanza dei dettagli di oggetti, la luce ora chiara ora cupa ma sempre netta e crudele), la finezza eccezionale della colonna sonora (rumori soprattutto, ambientati con una « profondità » che pare tangibile; una musica da ballo, un brano di Bach), la morbida precisione del ritmo, la ferma, spietata direzione degli attori (specialmente di Ingrid Thulin e di Gunnel Lindblom, le due sorelle), ogni particolare contribuisce alla creazione di un clima sospeso e allucinante.

L'arte di Bergman si esercita nelle due direzioni parallele della simbologia e della magìa. Più ancora che in Fellini, questa esaltazione raffinata del potere « suggestionante » del linguaggio cinematografico incarna il concetto che dell'arte ebbe il romanticismo: una attività con profonde radici nella vita (spesso nelle regioni più oscure della vita) che dalla vita si stacca per innalzarsi ad una sfera di pura contemplazione. L'individuo, creatore solitario e geniale dell'arte, trova in essa gioia o tormento; grazie ad essa dimentica le miserie del mondo, in una estasi narcisistica che annulla (o attenua) il peso della sua condizione umana. Macerarsi, per l'artista, significa porsi ad un livello superumano, soffrire più che gli altri uomini possano soffrire, e nello stesso tempo godere della propria condizione superiore come di una vetta duramente conquistata. Dire, come molti dicono, che Bergman interpreta la crisi spirituale dell'uomo moderno non ha senso in assoluto, la frase è poco più di una banalità. Ma ha senso se la si intende in questa cornice, rivelazione del compito che l'arte può svolgere per definire la crisi di un certo tipo umano. La macerazione spirituale e il superomismo non solo non si contraddicono ma, accoppiati nel duplice trionfo dei simboli e della magìa, concorrono in singolare armonia a gettare luce su un aspetto dei rapporti dell'uomo con la società.

Quale società? La società borghese, evidentemente, ma in quale fase del suo sviluppo, in quali condizioni storiche e culturali? I protagonisti del Silenzio — le due sorelle e il bambino — sono scossi dal trauma della solitudine e subiscono il fascino dell'esotico. L'uomo è come ripiegato su se stesso, i sentimenti sono paralizzati, la cultura non offre più benefici (è strumentalizzata: Ester, l'intellettuale, esercita macchinalmente la sua professione di traduttrice; traduttrice, si osservi, ossia mediatrice di esperienze straniere). Resta il benessere materiale, una condizione acquisita su cui non merita più riflettere. Ma non è sufficiente il benessere per fugare l'angoscia e la paura. Giunti durante una vacanza in un paese sconosciuto, i tre personaggi vivono isolati in un albergo, affascinati dall'isolamento e da strane apparizioni che il muro dell'incomprensibilità linguistica rende inquietanti (un cameriere decrepito, il barista che possiederà Anna, una troupe di sette nani spagnoli, la folla dimessa nelle strade).

Come reagiscono? Ester chiudendosi ancor più in sé stessa (è gravemente malata, la sua è una reclusione inevitabile); Anna sfogando furiosamente la sua libidine, il suo bisogno di liberazione e di vendetta (contro la sorella) per cercare un contatto purchessia; Johan, ragazzino indifeso e precocemente maturo, girovagando nei corridoi deserti, sbeffeggiando la madre ed ogni presenza femminile, avvicinandosi spaurito a chiunque lo possa comprendere. Dall'esperienza esotica escono tutti e tre sconfitti. Ester

muore (si suppone) nel letto della camera d'albergo, Anna torna nauseata alla sua Svezia, Johan conserva il ricordo di una speranza appena intravista e subito perduta (la « complicità » intellettuale che lo legava alla zia).

La solitudine non è stata rotta. Il fascino dell'esotico stordisce l'uomo che vi si immerge provenendo da una civiltà diversa (il grande albergo « asburgico », la folla, il disordine, il caldo soffocante di Timoka sono l'opposto della pulizia e del benessere della società in cui i protagonisti vivono), ma non gli comunica nulla. Non concede né certezze né speranze. L'antico mito nordico del Sud « rigeneratore » ha fatto fallimento. L'avventura esotica conferma l'uomo nella disperazione e nel disprezzo per tutto ciò che non rientri ne suo ordine (amato e odiato, il sentimento è ambivalente, come sempre in Bergman).

Il silenzio *è dominato da tre presenze simboliche: l'odio, le inibizioni psichiche, la morte. Quando Anna torna in albergo, dopo aver fatto l'amore con il barista sul pavimento della chiesa, dietro una colonna (notiamo il simbolo fallico in funzione profanatrice), Ester la rimprovera. Anna risponde aspra: « Ricordi Lione? Ero andata con Claudio. E anche allora tu mi spiasti. Un'altra volta, comunque, starò attenta a togliermi prima il vestito ». Quando Ester sorprende Anna e il barista sul letto, nella sequenza più brutale del film, lo scontro fra le sorelle assume toni parosissistici. « Ti dai tante arie — urla Anna — perché sei un'intellettuale. Traduci tanti bei libri, ma non hai imparato nulla. Quando nostro padre morì, tu dicesti che volevi morire. E vivi ancora. Anche tu hai paura ».*

Le inibizioni esplodono a contatto con l'ambiente esotico. Il complesso di Edipo, che tormenta Ester continuamente (ricorda sempre il padre alto e dominatore, lo « contende » alla sorella) è la matrice da cui nasce la spaventosa invettiva dell'intellettuale, durante la crisi di soffocazione. Possiamo riassumerla così, citandola dal testo originale del film: « Tutto dipende dal membro. Lo sperma puzza. Mi confesso in punto di morte. Estrema unzione. Puzzavo di pesce fradicio quando fui ingravidata. Non voglio morire qui. Mamma! Chiamate un dottore. Morire sola ... ». Le *inibizioni sono sfociate nella ossessione sessuale (repressione degli istinti in una società che blocca lo sviluppo della libertà umana pur mostrando di favorirla) e culminando nel gusto della profanazione. Il mitico Sud, regno della natura e della libertà, scatena le forze represse.*

La morte — il pensiero della morte — si intreccia con l'odio e le inibizioni. Non occorre accennare ai numerosi simboli (i carri armati, i rumori, le fotografie di guerra, esibite dal vecchio cameriere, il carro che passa due volte sotto la finestra dell'albergo). Ricordiamo solo la pantomina di Johan. La zia lo commisera perché ha fatto un brutto viaggio, e lo prega di leggere qualcosa. Johan preferisce « fare il teatro » e inventa uno spettacolo di pupazzi immaginari: uno di questi è una donna che si dimena spasmodicamente perché ha paura di morire. Bergman insiste sul tono macabro, manipolandolo, con il senso esatto della progressione ossessiva. Riafferma in ciò, spavaldamente, la sua personalità di artista e traccia un quadro desolato della cultura di cui è figlio. Una cultura che

nella fuga da sé stessa (e nella constatazione della catastrofe dell'individuo) trova l'unico motivo per dimostrare di essere viva.

Solitudine, esotismo, simbologia, estetismo esasperato sono appunto sinonimi di impotenza e di volontà di fuga. Producono ciò che Il silenzio *esemplifica con chiarezza (tutto in questo film è chiaro, anche l'ambiguità): l'infelicità individuale, la coscienza dell'inutilità della vita umana, l'impossibilità di aprirsi al contatto con civiltà diverse (probabilmente considerate inferiori, ma senza confessarlo), il dolore straziante che la menomazione provoca. Vediamo* Il silenzio *insieme ai due film precedenti* (Come in uno specchio, Luci d'inverno), *seguendo l'indicazione del regista, che li ha concepiti a guisa di trittico. La degradazione dell'uomo è totale. All'incesto nella stiva di un vecchio relitto* (Come in uno specchio) *fa riscontro l'appiccicosa volgarità di Marta, invano innamorata del pastore che ha perduto la fede* (Luci d'inverno); *all'incesto e alle smanie disgustose di una donna si unisce ora* (Il silenzio) *la violenza della sodomia. I rapporti fra gli uomini (di tutti i rapporti quello sessuale è il più immediato e il più immondo) esistono soltanto per avvilire. Privato di ogni cosa (la comprensione, l'amore, il sesso, la scienza, Dio), l'uomo conserva la capacità dell'emozione estetica, depurata di ogni fronzolo, ridotta ad una immobilità ascetica, alla contemplazione.*

Si può dire che questa sia l'immagine della crisi spirituale dell'uomo contemporaneo? Chi lo dice generalizza e generalizzando accetta inconsapevolmente la visione che del mondo hanno i protagonisti della crisi. Il discorso da fare è un altro, si rivolge alle componenti ideologiche (e, più rigorosamente, economiche, sociali e morali dei film). In apparenza il panorama della società svedese è semplice. Trentadue anni ininterrotti di governo socialdemocratico hanno condotto alla imposizione di una fiscalità fortemente progressiva, alla creazione di un efficiente sistema di assicurazioni sociali, al grande sviluppo delle cooperative di produzione e di consumo, a una difesa sistematica delle strutture capitalistiche dagli interventi nazionalizzatori.

Che cosa nasconde questa semplicità? Bisogna guardarsi, al solito, dallo stabilire rapporti di causa ed effetto fra il panorama economico-sociale e l'impotenza dell'individuo quale risulta dall'opera del nostro autore: la situazione naturalmente è più complessa. Conviene piuttosto proseguire con una serie di domande, che Bergman suggerisce e alle quali né lui né noi siamo in grado di dare risposte esaurienti. La prima è questa: quale tipo di civiltà si può costruire nell'ambito di una società politicamente di formazione democratica ed economicamente semicapitalistica (o semi-socialistica), sulla quale influiscono da un lato la morale del Cristianesimo riformato e dall'altro una cultura di tipo « periferico », che ha avuto scarsi contatti con le correnti fondamentali della filosofia, della letteratura e della sociologia moderne?

La seconda è questa: quali conseguenze ha provocato, sulla formazione psicologica degli individui, il fatto che la Svezia non sia stata toccata dalle due grandi guerre del nostro secolo? Le oscillazioni del neutralismo svedese, ora verso l'uno ora verso l'altro dei contendenti, sono note. La « presenza »

della guerra nel Silenzio *potrebbe addirittura assumere il significato di un desiderio retrospettivo: la mostruosa « nostalgia » di una lotta non sostenuta. La Svezia ha « vissuto » le guerre senza combatterle, perché anche nell'interno della sua società (dei suoi atteggiamenti politici) si riprodusse la frattura che spezzò le altre società. Per questo, non ha avuto la possibilità di « vincere » contro la parte peggiore (o storicamente condannata) di sé stessa: l'ha semplicemente dimenticata, sulla scia dell'Europa che invece l'aveva vinta combattendo.*

Le altre sono domande più specifiche, che discendono dalle due già proposte. Quali contraccolpi ha causato l'instaurazione del socialismo senza dolore, in una economia rimasta nella sostanza capitalistica? Quali influenze ha avuto il rigorismo puritano sull'animo di individui che, acquistando una maggiore libertà (economica e civile), non hanno trovato nella solidarietà sociale un sostitutivo — o una integrazione efficace — della religione dalla quale si andavano sempre più allontanando? La Svezia si trova in una situazione privilegiata nel quadro della socialdemocrazia internazionale; ha realizzato da più di trent'anni quel compromesso fra capitalismo e socialismo che altre nazioni stanno cercando, per soddisfare le esigenze della industrializzazione crescente. Poiché lo scopo è quello di trovare nuovi equilibri nella compagine sociale, senza alterarne la struttura, riesce difficile osservare mutamenti alla superficie. Non si dànno informazioni macroscopiche ma solo piccoli adattamenti progressivi. Il passaggio del potere da una classe all'altra avviene molto lentamente, se mai in effetti avviene. La tensione, per questo, rimane tutta sotterranea, invisibile. Bergman osserva proprio questa zona profonda della società e della psicologia svedesi. La osserva dall'interno, perché è integrato perfettamente nel sistema. Ne è lui stesso un prodotto: la solitudine e l'esotismo che descrive sono la sua solitudine e il suo esotismo (desiderio di una libertà giudicata impossibile); il suo estetismo e la sua propensione per la simbologia sono l'estetismo e la propensione fantastica (insoddisfazione dei rapporti umani ed egocentrismo) che agiscono in una zona particolare della società borghese. Bergman rappresenta certo la manifestazione più estremistica del malessere diffuso, ma non conterebbe nulla se non esistesse, riconoscibile ai diversi livelli della società, quel malessere.

Una ricognizione accurata della storia e della cultura svedesi nell'ultimo trentennio (e delle tradizioni religiose e morali più antiche) consentirebbe di precisare meglio le domande. Lungi dal rivelare una generica (e in quanto tale inesistente) crisi dell'uomo contemporaneo, Bergman introduce lo spettatore alla comprensione del disagio di una società bene individuata. La borghesia dei paesi occidentali che si identificano con lui, e ne fanno il testimone di una crisi generale, soffrono della stessa miopia dell'autore. Si trovano, infatti, nella sua stessa condizione: vivono la crisi senza vederne esattamente l'origine e le cause. Come lui reagiscono talvolta con furore; talaltra, a differenza di lui, si abbandonano alla rassegnazione. Bergman ha la forza di ribellarsi, sia pure a vuoto e senza sapere contro chi. Può darsi che il domani sia diverso dall'oggi: che questa forza, sinora cieca e disperata, diventi in qualche modo positiva.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Valladolid : una manifestazione che ha una ragione di essere

Dalla « Semana Internacional de cine religioso y de valores humanos » (la nona edizione si è svolta a Valladolid dal 12 al 19 aprile) si è già parlato in più di una occasione, su questa rivista, e non ripeteremo ora quale ne siano le caratteristiche, quali i pregi e quali i limiti. Diremo solamente, avendola seguita quest'anno per la prima volta, che a noi pare una manifestazione con una sua precisa ragione d'essere, nel quadro degli innumerevoli festival che durante l'anno si svolgono in tutto il mondo e con dei valori morali, diremmo, che, vanno al di là di quelli cinematografici, inserendosi nel clima contemporaneo di ricerca emotiva, di incertezza spirituale e esistenziale. Ma notiamo soprattutto che a Valladolid, e più ancora di quanto succeda a San Sebastiano, dove l'ambiente è più eterogeneo e più indifferenziato, a Valladolid la Spagna apre una finestra sul Cinema degli altri paesi d'Europa, e che quella di Valladolid è una delle pochissime occasioni in cui il cinema dei paesi cosiddetti d'oltrecortina, ad esempio, viene a contatto con un pubblico tradizionalista, provinciale, anche se legato a una antica civiltà quale quella castigliana. In particolare, la sezione dedicata ai « valori umani » permette di allargare il discorso a riferimenti ampi, a tematiche non di rado eterodosse, rispetto al clima più ufficiale della manifestazione.

D'altronde i film « religiosi », veramente tali, quanti sono, nel mondo? Le celebrazioni didascaliche e agiografiche, ovviamente, non riguardano un panorama esteticamente qualificato: i film importanti, come una tematica religiosa che non sia un involucro esteriore ma un'intima forza morale e una vera componente spirituale sono rarissimi, e di tale penuria è una riprova annuale la « Semana » di Valladolid, che è specializzata appunto in questo settore, e che ha contatti e ramificazioni presso tutte le cinematografie. Quest'anno, ad esempio, i film « religiosi » in concorso sono stati due soltanto, e cinque i corto e mediometraggi, e forse potevano essere di meno, perché non tutti quelli visti avevano le caratteristiche necessarie, non diciamo di qualità, ma anche di contenuto.

Accanto alle proiezioni (ci sono state anche due brevi retrospettive, con qualche film di Dreyer e qualche film di Joannon, piuttosto disorganiche e casuali), hanno avuto luogo per il quinto anno le « Conversaciones internacionales de cine », presiedute ora da Padre Jos Burvenich. Il tema era « La religione nel cinema », e ancora una volta ha permesso il confronto fra cattolici — religiosi e laici — di diversa formazione e di diverse prospettive, fra i più rigidi e i più aperti alla prospettiva critica dei tempi, all'azione dialettica interna. Le « Conversazioni » costituiscono uno dei punti di forza di Valladolid, della originalità della sua esperienza e della sua attiva partecipazione al dibattito delle idee, nello stesso tempo, in senso cinematografico e profondamente morale. I presenti, che affluiscono numerosi, e che non sempre professano strettamente il mestiere della critica, si trovano a volte un po' a disagio, loro malgrado, nel seguire le varie relazioni e i dibattiti degli « iniziati », perché i film a cui necessariamente ci si riferisce non sono noti, non diciamo a Valladolid, ma in tutta la Spagna. Ed è per questo che crediamo

opportuno un maggiore aggancio delle « conversazioni » — che si aprono nella sede dell'Università e si svolgono in quella del centenario Collegio di Santa Cruz — coi film annualmente in programma nella rassegna, occorrerebbe conservare, è chiaro, lo stesso tono elevato, la stssa profondità di temi e di interessi, non arrivare ad un dibattito sui film: ma sarebbe bene partire proprio dai film che anche il pubblico vede, muovere cioè da circostanze e da citazioni pratiche, che sono poi quelle di tutti i giorni, in cui il pubblico, gli spettatori vivono, e che in pratica contano.

Il livello medio dei film della « Semana », tutto sommato, è stato dignitoso. L'opera appassionata e tenace di Antolìn de Santiago y Juàrez, direttore, di Vicente Antonio Pineda, segretario generale, e di tutti i loro collaboratori, ha dato frutti soddisfacenti, anche se sarà opportuno puntare sempre più sull'inedito, rispetto alle altre varie manifestazioni cinematografiche dell'anno, e sul più recente. Perché poi, altrimenti, anche le giurie finiscono per essere influenzate dal « già visto », e negativamente, non premiandolo, cioè, anche quando lo meriti, e per assegnare così dei riconoscimenti, nel complesso, non del tutto validi. Il « Labaro d'oro » per il miglior film a soggetto di « valori religiosi » è andato a Mort, où est ta victoire? *di Hervé Bromberger, e in realtà non avrebbe dovuto essere assegnato, se si pensa che oltre a questo film era in concorso soltanto* Lilies of the Field *di Ralph Nelson, già presentato nel '63 a Berlino (e col quale Sidney Poitier ha vinto quest'anno il premio Oscar per la migliore interpretazione maschile).* Mort, où est ta victoire? *è un drammone di sacrificio, amore e morte, che non si riscatta certamente per il fatto di puntare sulla parabola sentimentale e morale di un animo femminile, da una ingenuità fresca e sincera d'adolescente, fino alla fede assunta e sentita come espiazione, come ritrovamento della tranquillità spirituale, come riscatto, penitenza, sacrificio, dopo il breve arco di una vita bruciata da un marito senza scrupoli, da un freddo ambiente borghese, da una ricchezza non giusta. Non siamo convinti della sincerità della rappresentazione di Bromberger, né ci colpisce in modo particolare lo stile del suo racconto, vecchio, pesante, retorico e prevedibile. Pascale André, Michel Auclair, Laurent Terzieff fanno del loro meglio per credere a quello che interpretano, ma anche il loro impegno è freddo e di mestiere.* Lilies of the Field, *la storia di un giovanotto negro il quale aiuta un gruppo di suore fuggite nientemeno che da Berlino-est e arrivate in Arizona per costruire una cappella, è uno dei più evidenti esempi di mancanza di chiarezza di quel che sia un vero film « religioso ». Qui ci sono appunto alcune suore — che allo spettatore, a dire il vero, ispirano ben scarsa simpatia —, un ex-marine girovago e muratore, un sacerdote che fa spesso la figura dell'allocco e dell'antipatico, e una cappella da costruire, ma potrebbe trattarsi di un campo da arare o di una partita di rugby da giocare, e poi qualche spirituals, che Homar Smith insegna alle suore, assieme ad alcune parole d'inglese, avendone in cambio non pochi rimbrotti e un trattamento che, per opera della madre superiora in modo particolare (Lilia Skala), è più vicino a un caposquadra della Wehrmacht che a una religiosa. In realtà, c'è assai più « religione » in un fotogramma di Mizoguci o di Ray o dell'*Arpa birmana *— come abbiamo avuto occasione di sostenere anche in una giornata delle « conversazioni » di Valladolid, assieme a Claudio Sorgi, susci-*

tando le disapprovazioni degli spagnoli più generosamente appassionati al valore « missionario » di certe esteriori manifestazioni di fede — di quel che non sia in tutta la fatica (?) e in tutte le intenzioni del signor Nelson. La sua è soltanto una storia da Campane di Santa Maria *(non per nulla anche Poitier canta, infatti), col difetto di venire vent'anni dopo, e ancora più scombinata e superficiale. La scelta di Poitier per l'Oscar, poi, essendo la sua una interpretazione di normale amministrazione, inferiore anche a quella di altri suoi film e a quelle di altri attori di quest'anno, rivela chiaramente la preoccupazione di Hollywood di essere all'avanguardia, a modo suo e senza impegni sostanziali, nel campo dei ... « diritti civili ». L'Oscar è quasi sempre un premio assegnato in base a criteri che si possono chiamare prima di tutto politici, e poi artistici, se ne rimane il tempo. Politica industriale, molto spesso, politica di spettacolo, di polemica con la televisione e con certe tendenze intellettuali, ma non di rado anche politica, in senso più lato, « nazionale », aggiornata coi grandi temi nell'aria. Quest'anno il nome di Poitier è stato utile per far sapere, a chi si accontenta, che gli ambienti ufficiali di Hollywood non fanno discriminazioni razziali, e Sidney Poitier sul palcoscenico di Santa Monica è stato un messaggio di buona volontà agli ambienti americani dello spettacolo, considerati spesso, in America, fra quelli progressisti. Non ha proprio nessun altro significato.*

Indubbiamente più confortante, come si è accennato, la situazione dei « valori umani », dove la « Spiga d'oro » per il miglior film a soggetto è stata vinta da The Sporting Life *di Lindsay Anderson, ormai notissimo e importante film, e vinta abbastanza meritatamente, anche se sono rimasti in sott'ordine, senza loro colpa,* I basilischi *di Lina Wertmüller e* I fidanzati *di Ermanno Olmi (di cui il regista ha presentato un'edizione un po' differente, rispetto a quella vista in Italia).*

Un altro film francese era Jusqu'au bout du monde *di François Villiers, una specie di cammino sentimentale, in Corsica, di un ragazzo (Marietto) e di uno strano tipo di girovago-barbone di buon cuore (Pierre Mondy), che è in realtà il padre del ragazzo, a lui sconosciuto; alla fine i due, sperimentata assieme una specie di traversata dell'isola, non si lasceranno più e godranno di una ritrovata armonia di sentimenti e di un nuovo conforto morale. È in fondo una storia (tratta da un romanzo inedito di Vittorini, e alla cui sceneggiatura hanno lavorato anche Fabio Carpi e Nelo Risi) rivolta anche ai ragazzi, a parte certi eccessi nel personaggio interpretato da Didi Perego, e abbastanza innocua e piacevole, come passatempo di un certo livello, anche se trascura tutte le occasioni per approfondire il tono, sia dal punto di vista ambientale, sia dal punto di vista psicologico.*

Tiempo de amor *di Julio Diamante e* Young Sanchez *di Mario Camus hanno sottolineato la presenza di qualche forza nuova, di una generazione di trentenni attenti e generosamente impegnati all'approfondimento, nel cinema spagnolo di oggi. Mentre Berlanga prosegue su una strada, che è soprattutto personale, di anticonformismo e di intelligenza (e* El verdugo *è uscito in Spagna con non poche mutilazioni, suscitando ugualmente accese polemiche); mentre Bardem è in una condizione di crisi e di incertezze a cui l'ambiente non è estraneo, è chiaro, ma che egli stesso in parte provoca e subisce; mentre*

Buñuel fa storia a sé, nei film, nelle... nazionalità, nei risultati; mentre il novanta per cento della produzione è purtroppo di una mediocrità diffusamente banale e anonima, senza nulla in cui credere, la presenza di qualche regista giovane, con delle idee, è da segnalare e da sostenere con viva simpatia. Diamante si inserisce, alla lontana, all'interno della crisi della borghesia spagnola, nella città e nella provincia, raccontando tre storie — Atardecer, La noche, La mañana *—, su tre diverse crisi sentimentali, rispettivamente di due maturi fidanzati, di una ragazza, di due giovani sposi. Non mancano le ingenuità e gli intenti più scopertamente didascalici, ma non c'è mai moralismo, non c'è mai falsità o retorica precostituita, in* Tiempo de amor, *e le condizioni di vita sono quelle di gente sempre alle prese coi problemi della sopravvivenza quotidiana, del cibo, della vita di tutti i giorni, del guadagno, con scarsi entusiasmi e molte amarezze. Quello di Diamante è un modo intelligente, anche se non originale, di andare alla conoscenza del proprio paese, di approfondire lo studio dell'ambiente, dei problemi dei propri simili. La sua via non è la più difficile, in questo senso, perché è quella delle psicologie sentimentali, che non urtano contro nessun interesse ufficiale, che non mettono necessariamente in causa princìpi più ampi e più rilevanti. Tuttavia, come si è accennato, anche in questo senso —* Calle Mayor *insegna, ad esempio — è possibile ricavare un'atmosfera più indicativa e più allusiva, oltre i casi personali; la prova di Diamante è tale da giustificare confortevoli aspettative, specialmente se il regista migliorerà la stringatezza dello stile e la vivezza dei soggetti.*

Young Sanchez, *pur realizzato con una certa cura di mestiere, è assai più anonimo e casuale. Il suo personaggio — quello di un giovane pugile che inizia con entusiasmo una carriera che poi prosegue solamente per denaro e non senza disonestà — è vecchio, al cinema, e l'ambientazione nella Spagna di oggi non gli aggiunge nulla, sotto qualsiasi punto di vista, mentre il racconto si svolge con pause e ripetizioni. Juliàn Matèos impersona Paco, il « giovane Sanchez » alle prese coi managers corrotti e con l'ambiente a volte un po' sordido di certo pugilato di seconda mano; egli è anche uno dei protagonisti di* Tiempo de amor, *ed è un attore abbastanza disinvolto, che può coprire ruoli e caratteri non difficili ma interessanti, fra i « giovani » d'oggi.*

Mentre del Giappone è stato presentato il film di Kurosawa visto lo scorso anno a Venezia, Tengoku-to jogoku, *un film svedese non privo di qualità è apparso* Kort ar sommaren *di Bjarne Henning-Jensen, con Jarl Kulle e Bibi Andersson, da un romanzo di Knut Hamsun. Un racconto a forti tinte e con personaggi legati fra loro da molteplici emozioni di amore e di odio, di rapporti familiari e di convenzioni sociali, di affetto e di disperazione, di stima e di dispetti, fino alle passioni più improvvise e più violente. Alla lontana, il film è una specie di illustrazione di una antica leggenda popolare svedese, che mette in campo il principe azzurro, il dio dell'amore, il destino crudele del caso e delle circostanze. È la storia dell'amore tormentato e dispettoso di Eduarda per Thomas, complicato dalle contrarietà di un anziano genitore, Mack, a sua volta attratto da Eva la quale non pensa, anche lei, che a Thomas, mentre altre circostanze favorirebbero un matrimonio fra Eduarda e un certo barone Fonkanel, che infatti la ragazza dichiara di amare, pubblicamente, quando crede di avere le prove dell'abbandono da parte di Thomas,*

dopo una intensa passione, breve e calda come un'estate. Ma era stato tutto un equivoco. Thomas è disperato, senza volerlo provoca una valanga nella quale muore Eva; Mack per vendicarsi incendia la capanna di Thomas, Thomas scompare, forse muore, Eduarda lo aspetta su una roccia che aveva visto il sorgere del loro amore. Tutti gli ingredienti di un romanzo d'appendice, come si vede, che però Bjarne Henning-Jensen ha diretto con misura, eccetto l'ultima parte, quando le redini si allentano e tutto precipita, e con un accurato studio psicologico, specialmente verso i due personaggi principali, confortati da due interpretazioni di rilievo: Jarl Kulle è svagato, misterioso, statutario e un po' anonimo come deve essere, Bibi Andersson, attrice di qualità straordinarie e di scuola bergmaniana, è estremamente corposa e passionale, vivida e introspettiva. Anche i colori sono usati motivatamente, anche la fotografia corrisponde alla cura di una rappresentazione attenta, in primo luogo, agli stati d'animo, a precise figure popolari che colpiscono fantasie e sentimenti in egual misura e con una forte carica emozionale.

El hombre de papel *di Ismael Rodriguez (Messico),* Verspätung in Marienborn *di Rolf Haedrich (Germania occidentale),* Septimo paralelo *di Elia Marcelli (Venezuela) costituiscono la pattuglia di retroguardia. Il primo è assolutamente privo di misura e di buon gusto. Lo spunto non è cattivo: un poveruomo muto, solo, miserrimo, di nome Adan, che non conosce il valore della moneta, trova per caso un biglietto da mille pesos, che altri cercano di strappargli e che lui difende stimandolo anche più importante di quanto sia; ma Adan vuole soltanto compagnia, comprensione, affetto: un ventriloquo imbroglione gli vende per quel denaro un pupazzo « parlante »; Adan dopo un momento di illusione, se ne accorge, lo spezza, ed è ancora più solo, e quali insegnamenti può aver tratto da quell'amara esperienza? La trama è questa e, ripetiamo, non è priva, in sé, di elementi interessanti, sotto vari punti di vista. Ma Rodriguez non entra mai in profondità, il racconto va avanti a strappi, senza forza, senza convinzione e senza capacità di convincimento, la tecnica e la recitazione sono elementari, il film lascia in sostanza, del tutto insoddisfatti.* Verspätung in Marienborn *(un altro film del festival di Berlino del '63) è una ritrita avventura sui rapporti di confine fra le due Germanie e i russi e gli americani, questa volta con protagonisti un treno e un rifugiato.* Septimo paralelo, *è l'occasione per un discreto documentario, sciupata con l'inserimento di una grossolana e improbabile vicenda amorosa e avventurosa.*

Tre film sono stati presentati « fuori concorso » (ed anche questo, in verità, è un settore della « Semana » che meriterebbe una più precisa regolamentazione), uno di essi è Pociag *di Jerzy Kawalerovitz, già da noi noto e anche in concorso a Venezia: uno sguardo interessante, comunque, da Valladolid alla Polonia; un altro è* Spencer's Mountain *di Delmer Daves (Stati Uniti), storia sentimental-morale di nessun conto, malgrado il nome del regista, in passato uomo di rilievo, già uscita in Italia. Il terzo infine è* Sibirska Ledi Magbet *di Andrzej Wajda, regista polacco fra i più significativi degli ultimi tempi; il film è stato prodotto due o tre anni fa, in Jugoslavia, dalla Avala Film, ed è tutt'altro che privo di interesse. La protagonista, come dice il titolo, è una « lady Macbeth di Siberia », una donna che uccide il suocero, testimone del suo adultero amore per Sergej, poi uccide il marito, che ritorna a casa,*

poi uccide un ragazzo, erede legittimo delle sostanze di lui, mentre ella deve avere un figlio da Sergej; poi viene inviata in esilio in Siberia, insieme a Sergej, ma lungo il cammino, lungo la tragica e estenuante marcia, poiché si accorge che l'uomo è attratto da Sonja, una bella prigioniera senza scrupoli, affronta la donna in una disperata lotta lungo un fiume: cadono entrambe in acqua, morendo travolte dalla corrente. La storia è terribile, non soltanto ... per la crudezza della trama, ma per la cura che richiede, al regista, onde non degenerare o nel ridicolo o nel granguignolesco. E Wajda la tiene in mano fino alla marcia per la Siberia, quando l'ingranaggio gli si spezza, nelle idee, e rimane valido solamente nella meccanica dell'azione, che ormai avanza per conto proprio verso una soluzione artificiosa e superficiale. In realtà, Wajda ha caricato il film di simbolismi di non facile e non immediata soluzione; non per niente il racconto si svolge in Russia, non per niente egli è un polacco, e non del tutto tenero coi conformismi ufficiali, e il film è di produzione jugoslava, non a caso quella di un delitto dopo l'altro è una ricorrente e sanguinosa realtà-leggendaria dei tiranni russi e sovietici, da Ivan a Stalin. Non c'è nessuna trasparenza di fatti storici, dietro il film, ma a quei fatti si pensa, e il racconto di Wajda, per tre quarti almeno, non gira mai a vuoto e muove sul concreto con una viva cura umana; le citazioni di Eisenstein, magari un po' ingenue, un po' frettolose, in certe figure, in certe truccature dei visi e degli abiti, in qualche inquadratura, non sono esteriori e casuali, e neppure stonano, perché c'è l'aria del film d'autore. Poi tutto diventa frettoloso e involgarito, quasi il regista si sia accorto di aver messo troppa carne al fuoco e di non sapere come uscire dalle tinte epiche che aveva avviato, o come se abbia voluto togliere d'un colpo qualsiasi retroterra, qualsiasi significato morale e ammonitore al proprio dramma.

Diversi, infine, sono stati i cortometraggi e i mediometraggi presentati alla « Semana » ma tre soli quelli « religiosi », su nove di « valori umani ». Fra i primi, 700 anni - S. Antonio *di Ermanno Olmi, un documentario che in Italia è stato realizzato per la televisione, e presentato qualche mese fa sul Secondo Programma. La giuria lo ha premiato, a maggioranza, col « Labaro d'oro », « per la originalità della prospettiva con cui è approfondita l'indagine di un fenomeno religioso del nostro tempo, con una tecnica moderna e composita, che contribuisce a sottolineare eterni valori di fede e una attuale lezione di verità e di rispetto umano ». Per quanto riguarda gli altri premi di questa categoria (ai « valori umani » e il « San Gregorio »), s'è avuto il coraggio di non assegnarli, valorizzando nello stesso tempo, con tale responsabile decisione, anche la qualità e il prestigio del film premiato e, in primo luogo, di tutta la « Semana » di Valladolid, la quale deve distinguersi dalle mille manifestazioni cinematografiche dell'anno non solo per la sua specializzazione, già di per sé pegno di onestà morale, ma anche per non essere una macchina da medaglie e da trofei, ma una sede seria dove i premi e i riconoscimenti hanno un senso preciso e vero. D'altronde,* 700 anni - S. Antonio *era non solo il il miglior mediometraggio (45 minuti), ma forse il film più pertinente ai caratteri della « Semana », per soggetto e per realizzazione, fra tutti quelli presentati, corti o lunghi che fossero, a soggetto o no. Gli manca pochissimo per essere perfetto: lo danneggiano cioè lievemente alcune lungaggini all'inizio,*

quella partenza un po' alla lontana, ma via via e specialmente nella seconda parte assume un ritmo vivissimo, con una forza morale eccezionale, una capacità di sintesi di prim'ordine, secondo i significati che la giuria ha sottolineato, e che ne fanno, in assoluto, uno dei risultati migliori di tutto il cinema di Ermanno Olmi, felice auspicio per i più impegnativi progetti di film a carattere religioso che egli ha in corso. La semplicità assieme all'approfondimento delle psicologie, la cura dell'ambientazione e l'onestà morale, la coscienza di poter giudicare e nello stesso tempo di poter esprimere certe insopprimibili esigenze metafisiche dell'uomo sono fra le corde fondamentali di questo regista, che ha dei grandi anche la sincera e gelosa segretezza dei propri progetti, del proprio lavoro, perfino la chiusa custodia delle proprie incertezze e dei propri errori; e che deve forse ancora « incattivire », se possibile, concretizzare sempre più le proprie intuizioni, legarle all'uomo, alla storia, così come in S. Antonio, *in ogni inquadratura, ma che è già non solo l'unico regista veramente e profondamente cattolico, ma uno dei più disponibili per qualsiasi straordinario risultato.*

Fra gli altri documentari, oltre a Ferie *di Ricardo Luna (Argentina), a* Genesis (*Stati Uniti*), *a* Nuove chiese di Roma *di Dore* (*Italia*), *più che « religioso » ... architettonico e turistico, ricordiamo* Plainte contre indifference *di Jean Dasune e* La neige est noire *di Sidney Jezeuuel, francesi, e* Canto e la esperienza *di Javier Aguirre, spagnolo, tutto e tre sul difficile e duro adattamento alla normalità dei mutilati e degli invalidi civili, ma il primo di gran lunga il più riuscito e il più vero;* Tragodìa tou Aegaeou *di Basil N. Maros, un film di montaggio (79 minuti) che è la storia della Grecia dalla prima guerra mondiale alla fine della seconda, ed è una tragedia vera che ha avuto per protagonista e vittima il popolo, e la terra un tempo così ricca di Grecia; qualche momento storico non ha forse lo spazio che merita, ma il film è ampio di interessi e dolente di fede;* Mit Konflikten Leben *di Hansludwig Wiechmann e* Bauhette 63 *di Wolf Hart, entrambi della Germania occidentale, un po' massicci e rigidi, sono comunque dotati di qualità — nell'uno di indagine spirituale, nell'altro umana e di pura documentazione — non disprezzabili e non dozzinali, così come è anche di* O pao, *portoghese, di Manuel de Oliveira, la storia del pane, l'alimento dei popoli, mentre su tanti confini si profila lo spettro della fame e della carestia. Ricordiamo ancora* The Rafer Johnson Story, *realizzato dall'USIS per la televisione, un attento e vivo reportage sul grande primatista americano di decatlon, campione olimpionico e portabandiera della sua squadra a Roma nel 1960;* Sur ces chemins *di Jacques Boigelot (Belgio), che racconta la storia di un convento di suore attraverso i tempi e dei duri sacrifici delle religiose , oggi; e* Sur les pas du Christ, *un riassunto di « attualità » francesi sul viaggio di Papa Paolo VI in Terrasanta, realizzato, a colori, con partecipazione sincera di fede e genuina efficacia spettacolare.*

GIACOMO GAMBETTI

Thomas Mann e il cinema

« Il cinema non è arte, ma vita e realtà », scriveva Thomas Mann nel 1928, « e i suoi effetti, nel loro agitato mutismo, sono assai crudamente sensazioni se confrontati agli effetti spirituali dell'arte: sono gli effetti che la vita e la realtà esercitano sullo spettatore non direttamente interessato, attenuati dalla comodità delle circostanze e dal sapere che si tratta di uno spettacolo precostituito, ma rafforzati ed esaltati dalla musica ». Il grande scrittore tedesco era, allora, un occasionale « lettore » di film; e il cinematografo, da poco uscito dall'età ingrata, poteva contare sul lavoro di pochi artisti sul serio: Charlie Chaplin, Carl Theodor Dreyer, Serghei Eisenstein e Robert Flaherty. Le loro opere passavano abbastanza inosservate, mentre la pubblicità faceva un gran chiasso intorno ai prodotti hollywoodiani, a La grande parata *per fare un esempio.*

Mann coglieva bene l'adesione sentimentale, e non razionale, del pubblico a questo film « lacrimoso », e ad altri dello stesso genere: « Una coppia d'innamorati dello schermo, due giovani di stupenda bellezza, che in un vero giardino, la cui erba ondeggia al vento, si dicono addio " per sempre ", con un accompagnamento musicale composto dei più teneri e suadenti motivi che si possano trovare ... chi vorrà mai resistere a ciò, chi si rifiuterà di lasciare voluttuosamente scorrere il pianto? Questa è materia grezza e non filtrata, è vita in primissima, calda e cordiale istanza, fa lo stesso effetto della cipolla e dell'elleboro, la lacrima ci solletica al buio, dignitoso e inosservato me la asciugo sullo zigomo con la punta del dito ». Le annotazioni manniane, così finemente ironiche, sembrerebbero confortare gli uomini di lettere, che disdegnano senza le debite distinzioni i « prodotti dell'industria culturale ». Lo facessero a ragione veduta, dando un peso diverso ai film mercantili e ai film criticamente validi, non vi sarebbe nulla di male nel loro atteggiamento. La verità è che parlare male del cinema, come ha fatto di recente Elémire Zolla in « Volgarità e dolore » (Bompiani, Milano 1962), è segno di quell'estetismo che sembra guadagnare sempre maggiore spazio in certi ambienti letterari italiani. Sembra opportuno contrastarlo, ricorrendo all'autorità di autorevoli testimoni; e, tra essi, è anche Mann.

Sempre nella nota del '28, intitolata « Sul cinema », lo scrittore tedesco aggiungeva alcune considerazioni, che contengono ammissioni di non piccolo conto: « Il cinema racconta *per immagini: la presenza sensibile delle sue visioni non toglie che i suoi migliori risultati siano di natura narrativa, e se in qualche caso esso confina con l'arte è proprio qui. Per essere teatro, esso è troppo reale. La decorazione teatrale è di carattere spiritualmente illusionistico: le scene di un film, invece, sono natura, quale la pura sollecitazione fantastica di un racconto suole evocarla nel lettore. Né gli attori di una pellicola hanno la presenza e la realtà fisica degli interpreti di un dramma. Essi sono ombre viventi. Non parlano, non sono, ma* erano, *erano tali e quali li vediamo: e ciò è pura narrativa. Il cinema conosce una tecnica del ricordo, conosce suggestioni psicologiche, conosce un'esattezza di particolari umani e oggettivi, che ben poco possono insegnare a un drammaturgo, ma parecchio a*

un narratore ». Il che non è apprezzamento da nulla, particolarmente tenendo conto della supremazia attribuita da Mann al genere narrativo. E, indubbiamente, quest'ultimo si è servito di soluzioni proprie del linguaggio cinematografico.

Ma, anche considerato soltanto come spettacolo, il cinema non merita disistima completa, come riconosceva Mann nel '54. In una lettera, pubblicata negli « Scritti minori » (Mondadori, Milano, '58), è dato leggere: « Si tratta di un notevole fenomeno provvisto di una sua singolare storia, e il mio interesse personale nei suoi confronti è venuto sempre crescendo. Nel corso di una lunga evoluzione esso si è trasformato, da remoti inizi sperimentali, di cui mi ricordo ancora, in una potenza ricreativa poderosa, che commuove e influenza milioni di persone. Esso sta un po' ai margini dell'arte; spesso, come fonte di grossolane sensazioni, sta molto al di sotto di essa, e, nei casi più felici, si unisce all'arte in maniera affascinante, entra realmente nella sua sfera, a parte il fatto che i suoi risultati, nel loro fotografico realismo, hanno più il carattere della realtà, della vita immediata, che non è quello dell'arte, la quale è una mediatrice più severa, più fredda e distaccata ». Mann poteva scrivere queste cose perché i film ricavati dalle sue opere, da I Buddenbrook *ad* Altezza reale, *diretti com'erano da registi diligentemente mediocri, erano di troppo inferiori all'originale. Ma, nonostante tale delusione al suo amore proprio d'autore, egli continuava a nutrire un « vero e proprio trasporto », una « gaia passione » verso il divertimento popolare. Non era, insomma, al di là della raffinata educazione letteraria, uno snob della cultura, propenso a disprezzare i fenomeni sociali.*

Raccontando di un viaggio sull'Atlantico, in « Una traversata con Don Chisciotte » (Il saggiatore, Milano, '59), così Mann si esprimeva: « Ieri sera vi fu spettacolo cinematografico nella Social Hall. Per volontà di chi ci guida e trasporta conviene che non si venga privati durante il viaggio neppure di questo dono della civiltà, ed è abbastanza strano fruirne nelle presenti circostanze. Lo schermo era stato teso ad un capo della sala, mentre dall'altro c'era il meraviglioso apparecchio trasmittente di immagini e di suoni, in cui il progresso ha saputo trasformare la lanterna magica della nostra infanzia. Eccoci qua, nell'oscillante eleganza del salone, in smoking, semisdraiati in una ampia poltrona, presso tavolini dorati, a bere il tè, fumar sigarette e guardare intanto le loquaci e mobili ombre dello schermo, come si fosse in un qualunque Capitol o Eldorado della terraferma ... Una situazione sorprendente. Ma quella dei personaggi del film non era per nulla inferiore alla nostra, bensì almeno altrettanto comoda ed elegante. L'eleganza sicura era premessa della loro vita e della loro sorte ed attenuava, a conforto dello spettatore, ogni conflitto e sventura cui fossero sottoposti. Così va bene. Sfilate di vasti ed eleganti saloni, tavole fastose per lucidi cristalli e trionfi di frutta: il cinematografo ama offrire la visione della ricchezza, specchio lusinghiero al mondo di plutocrati, sogno nostalgico del popolo ».

Il film proiettato a bordo, da quanto risulta dal sunto, è una commediola hollywoodiana, presentata a dieci, dodici persone « nel salone azzurro dorato di un bastimento di lusso, il cui vuoto desolante e disastroso offriva l'immagine di un ordine economico in profonda crisi ». È uno « svago » perfino evi-

tato dai viaggiatori più consapevoli, tra i quali è un americano, « che sempre prende appunti », che non si stanca di parlare con « gli emigranti ebrei della classe turistica », che « si sottrae in modo offensivo ai nostri trattenimenti intellettuali per introdursi in una sfera estranea ed ostile ». Prendendo spunto da un film tanto falso rispetto alla vita, Mann non pretende di respingere il significato sociale del cinema, esemplificato da ben altre opere. Non si preoccupa, neppure, di rispondere se esso valga o meno il tempo necessario a « consumazio ». Senza condannare l'intero cinema, egli preferisce discorrere del caso particolare, annotando l'aspetto « suggestivo » dello spettacolo, la « visione della ricchezza », il « sogno », lo « specchio lusinghiero del mondo dei plutocrati ». Sono, questi, limiti evidenti di una narrativa soltanto divertente. E, lascia intendere lo scrittore tedesco, a un « trattenimento intellettuale » concepito tanto rozzamente è da preferire la sfera estranea, ma viva, della classe turistica.

Nei tre brani, in cui gli è capitato di scrivere di cinema, Mann ha rimandato il giudizio definitivo. Pur intuendo esattamente la natura narrativa del cinematografo, troppi elementi della sua essenza e del suo « uso » sociale gli sfuggivano. Badando, però, alla simpatia verso quel sentirsi pubblico, intento a una lettura collettiva, verso un « romanzo » destinato a molti e non a pochi, si è spinti a credere che, se la ricerca manniana intorno al film fosse continuata, per Mann l'attivo del cinema avrebbe di molto superato il passivo.

FRANCESCO BOLZONI

I film

Tystnaden

(*Il silenzio*)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Sven Nykvist - *scg.*: P. A. Lundgren - *m.*: « Suite n. 2 per violoncello » di Johann Sebastian Bach - *mo.*: Ulla Ryghe - *int.*: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna, sua sorella), Jörgen Lindstrom (Johan, figlio di Anna), Haakan Jahnberg (il direttore dell'albergo), Birger Malmsten (il cameriere del bar), gli « Eduardini » (i sette nani), Eduardo Gutierrez (l'impresario dei nani), Lissi Alandh (la donna del cinema), Leif Forstenberg (l'uomo del cinema), Nils Waldt (il cassiere del cinema), Birger Lensander (il portiere del cinema), Eskil Kalling, K. A. Bergman, Olof Widgren (le « silhouettes »), Kristina Olansson (sostituta di Gunnel Lindblom nelle scene di « nudo ») - *p.*: Allan Ekelund per la Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1963 - *d.*: I.N.D.I.E.F.

In migliaia d'anni di storia dello spettacolo non s'era mai vista sulla scena, e poi sullo schermo, la masturbazione, e, credo, neppure la sodomizzazione (salvo nelle « boîtes » per « voyeurs » di Place Pigalle). La iniziativa di portare davanti agli spettatori passivi questi *atti* oggi lo storico, o il cronista, sa di poterla assegnare a Ingmar Bergman. Mi sia consentito subito dire che questo genere di coraggio non riesce a collimare con la mia concezione dei rapporti tra artista e pubblico, nonché con le mie capacità visive e recettive. Chi non ha scritto in termini elogiativi di questo regista? Ma ora se, per seguire la corrente, io dovessi segnare nella pagella del *Silenzio* di Bergman il massimo dei voti, forse per assicurarmi la stima di qualche lettore italiano che — non avendo compreso molto del significato del film, e certi tagli non possono avergli spiegato bene di che si tratta esattamente, sarà comunque lieto di « trasferirsi », sapendo che almeno il recensore di « Bianco e Nero » ha « capito » e « apprezzato » — indubbiamente affermerei il contrario di quel che ha provato, davanti a quegli episodi, il mio sentimento di uomo comune.

Si ha un bel dire: si deve proprio a quegli episodi, pur così estremi, la spiegazione del comportamento dei personaggi del *Silenzio* (particolarmente: di Esther, autosufficiente contro natura, innamorata della sorella, e di Anna vogliosa di ogni soddisfazione sessuale) perché è al loro *urlo* espressionista che è affidata la forza di certe sequenze. Si ha un bel dirlo: ma neppure questo riesce a giustificarmeli. Io mi sono sempre ribellato quando un autore — valendosi egregiamente delle forme espressive — si comporta

davanti allo spettatore come un teppista. Che porti anche il più bel nome della messinscena italiana o francese: cioè di chi in tante occasioni ho mostrato di ammirare, ma di cui posso giudicare, senza un non indispensabile rispetto reverenziale, anche nello stesso prodotto artistico, sia pure in un solo episodio di tutto un film, l'uomo patologicamente condizionato, oltre che l'autore.

Ho sempre pensato che un commensale, venendo a un pubblico ristorante si obbliga istintivamente, se non altro per effetto dei rapporti civili, a mangiare senza emettere eruttazioni o peggio. Che ci siano ammiratori anche di questi generi di spettacolo non mi meraviglia. Ma non è detto che, per la stupida ammirazione del « mito » Bergman, che poi pare pronto a smantellarsi con le proprie mani, come avviene per tutti i miti, io debba riunciare alla mia concezione di « dignità umana ».

Lo afferma anche un artista fotografo americano, progressivo, realista, non codino quindi, e che pure sa rendersi conto di certo genere di freni ai propri impulsi anarchici, Edward Weston: « Le limitazioni non devono necessariamente arrestare la libertà di ispirazione dell'artista ».

Se Ingmar Bergman non assegna talvolta alla propria coscienza artistica alcuna limitazione significa, prima, che mostra di avere una concezione un po' troppo alta di se stesso, e inoltre che il suo stesso apparato psico-fisico non glielo consente. Non ci si meravigli però se il film *Il silenzio* incontra difficoltà d'ordine legale e censorio. Anche i consumatori dei film di Bergman hanno un apparato psico-fisico: e non è detto che tutti siano fatti della stessa pasta.

Abituati a ricevere premi in ogni parte del mondo (e i loro medaglieri sono ormai diventati leggendari), idolatrati dai manipolatori delle comunicazioni di massa, più che dai consumatori veri e propri, assediati dai « fans » come « leaders » dell'umanità, convinti di essere apportatori e illustratori di messaggi definitivi, tanto che sono portati a prendere in giro, nelle interviste, quei poveracci che « sanno di latino » e che cercano di resistere alla marea montante della volgarità, quasi tutti i registi cinematografici d'oggi, ma sopra tutto quelli più fortunati, credono d'essere autorizzati ad ogni sorta di temerarietà, oltre che di mistificazione. Talvolta, compiendo un prodigioso « salto triplo », riescono a farcela; ma altre volte compiono anche paurosi « tuffi sulla pancia ». Allora comincia il processo inverso: la demitizzazione.

Insomma: certi registi cinematografici — idoli di questa folla, oggi — non devono ritenersi al di sopra della media umana, giacché l'uomo piccolo e meschino, fragile e sofferente, è dentro ognuno di noi; non devono considerarsi capaci di dire tutto, di dare lezioni al prossimo parlando come da un palco di « membro » e di « sperma » (e si vedano a questo proposito i dialoghi originari del *Silenzio,* che non figurano nella edizione italiana); pronti a sostenere qualsiasi tesi, a farci accettare qualsiasi comportamento, qualunque immagine (di Esther che ansima sul proprio letto o di Anna che volta le spalle al suo amante), considerando noi i gretti, i limitati, i retrogradi. Miti che avevano un posto eccelso nella considerazione delle folle sono oggi spesso soggetti a revisioni impietose: ed è toccato anche ad alcuni illustri rappresentanti e progenitori del neorealismo. Non è escluso che domani ciò possa accadere

anche a Bergman, anche se gli riconosciamo qualità eccezionali dal *Settimo sigillo* a *Luci d'inverno*; meno nel *Silenzio.*

* * *

Per ben capire l'opera di Bergman, non è male tornare, anzitutto, alla sua posizione di fondo, isolandone il fatto che è veramente centrale: l'assenza di Dio, e, di conseguenza, l'angoscia di questa assenza. Assenza, quindi, che implica anche una presenza. Dio esisteva, Dio era: ma sono gli uomini che lo hanno ucciso, creando attorno a noi l'inferno. Vivere insieme è l'inferno. « L'inferno — dice Bergman nella *Prigione* — è tutto ciò che è intorno a noi, perché Dio è morto ». Come uomini, Dio ci ha abbandonati. Nelle cose rimane presente: nel mare, nelle stagioni buone che tornano, « in ogni fiore, in ogni spiga al vento » come recitano tutti, anche gli atei, nel *Posto delle fragole.*

V'è nella ricerca dei più sensibili, dei più sofferenti, dei più dotati spiritualmente, il desiderio di farlo rivivere, di riconquistarlo. Ma questa riconquista — afferma Esther — non può avvenire che per nostra volontà, entro la nostra propria esistenza interiore, che potrà chiamarsi anche fede, e quindi nella propria anima.

In realtà l'ambivalente spiritualità di Bergman, che lo conduce lontano da Cristo, e purtuttavia lo attira invincibilmente a lui, ha bisogno di credere in Dio, o in una certa idea superiore di Dio. In tale necessità è il solo fattore di coscienza, suscettibile di frenare e arginare la follia degli uomini. Non accetta i dettami religiosi di qualsiasi chiesa, non concepisce che si possa materializzare ciò che dovrebbe sortire dal solo dominio spirituale. Ma di Dio — anche quando dagli abissi della sua coscienza sente nascere forze che lo offendono, ed alle quali non cura di porre limiti — sa di non poter fare a meno. Dio è amore. Dio esiste nell'amore. L'uomo ha bisogno dell'amore come di Dio. Manca l'amore: manca Dio.

In questa « sofferenza » di Dio e della sua assenza, il tormento di Bergman esprime sentimenti, a dire il vero, che non sono soltanto individuali, anzi abbastanza propri del nostro tempo. La coppia degli sposi incontrati dal professore giubilato, nel *Posto delle fragole,* è indicativa in questo senso: da una parte l'ateismo, dall'altra il tormento di avere una fede o di ritrovarla, che sono le due facce stesse dell'autore, pronto alla imprecazione come alla preghiera.

E soggiace a impulsi che altri — ma non lui — hanno cercato di dominare: « Non comprendo perché si possa chiamare un uomo: cattivo. Egli non fa che soddisfare i bisogni dell'uomo », dice una battuta della *Prigione.* E in una confessione ai « Cahiers du cinéma » (n. 61, 1956): « Provo un bisogno incoercibile di esprimere col film ciò che, in maniera del tutto soggettiva, si forma in qualche parte della mia coscienza ».

I passi estremi che Bergman compie nelle sue opere sono quelli stessi di cui è capace il fondo della sua personalità. Non possiamo accettarli che come suoi stessi casi patologici. Si entra nel suo « io », nell'autobiografico. È difficile opporsi a valanga di tal sorta, tanto più che verso il fenomeno Bergman, cioè l'uomo che ha successo, l'autore circondato dall'aureola dell'artista, il pubblico è sempre portato a credere alla buonafede, ad ammettere la propria inferiorità, a usare dell'indulgenza. Tipico l'esempio dato dalla stessa critica cattolica, in Italia, proprio nei confronti del *Silenzio.* Qua-

lità taumaturgiche di una sola parola: *anima!*

Esprimendo i « suoi » sentimenti, dandoci una immagine ammirevole, per certi lati, del silenzio che ci rende tutti sordi e ciechi e muti, che ci permette di vedere soltanto attraverso una lente deformante, dalla quale la vita esce in una immagine distorta come la famiglia dei nani dell'albergo di Timoka, Bergman non esita a violare i sentimenti dello spettatore. C'è un abuso, a questo punto, perlomeno ai miei occhi: ai danni dello spettatore, ma anche del regista. Direi che ne restiamo vittime entrambi.

Fa appello, sì, alla fine, alle necessità dello spirito; ma non è — questo appello — abbastanza forte per limitare lo *choc,* la nausea, che le scene più estreme hanno inferto in noi. E d'altronde, non è sua intenzione attenuarlo. Gli interessa assai più scatenare i suoi istinti, giustificandoli sul piano della problematica, nobilitandoli quasi, con una parola magica pronunciata in extremis. Ma per arrivare a questo, attraverso quale supplizio deve passare lui stesso! E qui il giudizio non può essere soltanto artistico: deve subentrare anche un altro tipo di analisi che io, certo, non posso che avvertire in superficie, cedendo il passo al clinico. Ma non senza provare un sentimento di pietà. Bergman, scavando al di là della propria stessa coscienza, scatenandosi, dando il via a tutti gli istinti non è meno ammalato di Esther!

* * *

La trilogia dei « kammarfilm » — *Come in uno specchio, Luci d'inverno, Il silenzio* — non continua a svolgere che un tema, in Bergman fondamentale: l'uomo senza amore, l'uomo senza Dio. Il film che la conchiude allude chiaramente al silenzio di Dio, che diventa anche silenzio tra gli uomini: incapacità di capirsi, impossibilità di superare le barriere di incomprensione e di solitudine. In *Come in uno specchio* non c'era amore, e il silenzio di Dio sovrastava. In *Luci d'inverno* non c'era fede, e ancora il silenzio di Dio si manifestava. Ora, nell'ultimo film, il silenzio, da Dio, si è trasferito agli uomini, che sono un riflesso di lui. È diventato la incomunicabilità e la solitudine assoluta. Per reagire, le deboli creature umane fanno appello ai sensi; senza avvertire, se non ai limiti della vita, in una intuizione da moribondi, che quel che conta è l'anima.

I sensi possono aiutare a superare il silenzio esterno. Il silenzio del luogo dove viviamo può essere vinto con l'intelletto, con la forza dell'immaginazione, ma solo a patto che il corpo non sia troppo fragile, invecchiato o indebolito. Nel silenzio di sé stessi può esserci d'aiuto soltanto l'anima.

Il silenzio, nell'ultimo film di Bergman, è rappresentato — con la lingua incomprensibile di Timoka, tra perforatrici elettriche, frastuono di claxon, sferragliare di carri armati — come una peste, come un gas che ha invaso tutta la nostra vita. Il silenzio dell'infanzia (il figlio di Anna, Johan) è fatto ancora di fantasia, e quello della vecchiaia (il cameriere dell'albergo dove incontriamo tutti i personaggi del film) di meditazione della morte, di rassegnazione, magari con l'aiuto dell'alcool. Ma il silenzio degli adulti, degli uomini nel pieno del loro vigore, ha veramente creato intorno a ogni cosa come una grande « prigione ». Siamo a casa nostra, ma viviamo come in paesi sconosciuti. La strada è caotica, ossessiva, anche se qui i rumori equivalgono, anch'essi, al silenzio. Passa il carrettiere della morte e passa il carro armato, che è un altro « carro fantasma ». La gente parla un linguag-

gio incomprensibile. Si può sentire, vicino, il richiamo dell'amore (che equivale alla « fede nell'esistenza di Dio », *Luci d'inverno*): ma chi se ne accorge? chi lo riconosce? È l'anima che non parla più, soffocata dalla materia.

Per vincere la solitudine, il silenzio — che nel film permane, rotto da fuggevoli note di Bach, o dal frastuono delle macchine, dei treni, dei carri — la creatura umana si illude di valersi dei sensi; ma è soltanto l'anima che può salvarci, come indica, in una sorta di testamento, Esther, la sorella che si è illusa di vivere contro natura (« ma è assurdo prendere in giro la natura perché dopo si vendica, e ora sono sola »).

* * *

La disperazione è anche il vero sottofondo dei temi svolti da Bergman. I suoi « sorrisi d'estate », le strizzatine d'« occhio del diavolo », sono soltanto dei *divertissements,* dei pretesti, delle vacanze brevi. Come l'apparizione del sole nelle lunghe notti nordiche. L'autentico status della sua anima è la disperazione. I suoi eroi « bastonati » avevano la fede, e l'hanno perduta; potrebbero avere l'amore e non ne sanno fare uso; non sanno dare ascolto all'anima e devono cercarla e ritrovarla perché non sanno darsi che ai sensi. Sono questi, in sintesi, i temi degli ultimi tre film di Bergman — la trilogia « kammarfilm » — dove personaggi angosciati, paesaggi pietrosi, notti bianche o lunghe, Timoka città inclassificabile e dalla lingua intraducibile, incomprensioni create anche dalla netta frattura col resto dell'Europa, danno l'immagine di un particolare mondo, in molto diverso dal nostro, e cercano di interpretarlo.

Il silenzio, dei tre film « da camera » (quasi atti unici dai pochi personaggi e dai fatti concentrati, frugati nel profondo dell'io) è forse quello che riesce a produrre più fedelmente il senso delle proporzioni di queste barriere d'incomprensione e di solitudine che Bergman vuole rappresentare. Non per questo si può dire, però, il più soddisfacente, il più riuscito, e il più necessario. Non è al *Silenzio* che bisogna guardare per trovare nuovi elementi costruttivi che aggiungano qualcosa alla personalità e alla fama dell'autore.

Lucidità di rappresentazione? Bergman ce ne ha dati esempi altrettanto incisivi. Prolungamento di una galleria di ritratti femminili che offre donne in attesa, donne sole, donne ribelli, donne autosufficienti, donne al momento della maternità, donne vittime, e ora donne che cercano nelle pratiche sessuali — anche nella maniera più turpe — il superamento della loro solitudine? Certo, la galleria si arricchisce, ma può essere più o meno grande, questo regista, per esser riuscito a trovare altre varianti — e questa volta tra le più estreme — della tipologia femminile? Ci si potrebbe allora soffermare più specialmente su uno dei temi principali del film: sulla lotta tra spiritualità e bestialità che è propria dell'uomo, sulla presentazione di quelle parti di ombra e di luce che sono in ognuno di noi, sulla incapacità di mettere d'accordo queste parti che sono in noi. Ma anche questo Bergman l'ha già fatto, e col massimo risultato.

No, le vere, particolari caratteristiche del film non sono quelle che abbiamo ora enunciate. Né le sue idee sull'amore e sull'anima, su Dio, dobbiamo limitarci a ricavarle soltanto dal *Silenzio,* inferno sartriano che chiede brace ardente a Genet, e che pure resta in un qual certo immobi-

lismo espressivo, a parte la esemplare ricreazione del silenzio incombente, lasciando a volte la materia utilizzata tra gli opposti dell'immondo e dell'indecifrabile. Per ricostruire questo mondo, indispensabile è il riferimento alle opere precedenti, e soprattutto a *Come in uno specchio* e *Luci d'inverno*. Da solo, *Il silenzio* non è abbastanza significante, né riuscito nell'insieme, anche se non mancano sequenze (quella iniziale sul treno, ad esempio) indubbiamente girate da maestro.

Le vere caratteristiche del film dobbiamo vederle, questa volta, nell'esibizionismo erotico, nell'uso dei sensi che le due protagoniste fanno per superare la barriera della « prigione ». La masturbazione di Esther diventa la materializzazione e la esasperazione della incomunicabilità, e soltanto in questo senso può trovare giustificazione psicologica nella *choquante* scena del film, a noi giunta peraltro amputata. È la dimostrazione, attraverso l'uso dei sensi, della importanza dell'anima e della inferiorità, della abbiezione possibile, della carne. I corpi sono portati alla turpitudine per dimostrare che quel che conta è lo spirito. Ma la palude scelta per arrivare alla proda erbosa; l'esibizione laida per affermare la priorità dell'anima, non debbono necessariamente, sol perché le ha scelte Bergman, costituire le strade migliori. Se Bergman non riesce a esprimersi che in quel modo, facendo ricorso alle forze oscure del suo io, non dobbiamo omettere di contrastarlo. Errore o abuso che sia, in fondo è lesivo per lui stesso — autore, altrettanto quanto per gli altri — spettatori.

La interpretazione delle due sorelle è sofferta e altamente drammatica, sia da parte della più conosciuta Ingrid Thulin (Esther) che di Gunnel Lindblom (Anna): una madre di quattro figli che ha accettato un ruolo a momenti ingrato, con più che ferma coscienza professionale. La regìa ottiene dalla loro recitazione il massimo degli effetti. Ma, se non qui, nel quadro generale del film alcuni vuoti non sono del tutto irrilevabili. Non sempre, ad esempio, i simboli del dramma sono chiari quanto i predominanti atti erotici, e questo non può certo ascriversi a segno d'equilibrio della intera opera. Non appaiono fusi gli elementi singoli e certe figure di contorno. Troppa concessione alla libera interpretazione dello spettatore, per il quale *Il silenzio* costituisce un vero lavoro di mosaico (soltanto l'atto *cochon,* nella edizione originale, è completo!) dove peraltro mancano più tessere, se ne dia o no colpa alle amputazioni.

Risolto in taluni episodi, *Il silenzio* non è, nel complesso il capolavoro su cui molti mostrano di credere. Da solo — staccato dalle opere precedenti — è di significazione debole e limitata: acquista valore solo in quanto esistono *Come in uno speccio* e *Luci d'inverno.*

Non serve che a richiamare l'attenzione su questo grande silenzio che ci circonda, che è destinato a diventare sempre più pesante, sempre più incombente: che ci minaccia in ogni forma e ci inaridisce. E al quale non possiamo reagire che ritrovando l'interesse per il prossimo, che facendo rinascere l'amore, che parlando alla nostra anima.

MARIO VERDONE

La calda vita

R.: Florestano Vancini - *s.*: dal romanzo di P. A. Quarantotti Gambini - *sc.*: Marcello Fondato, Elio Bartolini, Florestano Vancini - *f.* (Technicolor, Techni-

scope): Roberto Gerardi - *scg.*: Flavio Mogherini - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Catherine Spaak (Sergia), Jacques Perrin (Fredi), Fabrizio Capucci (Max), Gabriele Ferzetti (Guido) - *p.*: Silvio Clementelli per Jolly films/ Les Films Argiman - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Unidis.

Non è il film che avremmo potuto aspettarci da Florestano Vancini dopo i documentari padani, dopo *La lunga notte del '43,* e dopo la progettata *Marcia su Roma,* il cui intento storicistico fu poi alterato dalla farsesca pellicola, non sua, con Gasmann e Tognazzi; ma piuttosto un film per registi tuttofare, che cercano facile appoggio contenutistico, e sessuologico, in certi romanzi di realismo interno, o pseudo-psicologici: il che coinvolge anche realizzatori reputati quali Bolognini o Godard, o come l'Autant-Lara di *Le regate di San Francisco,* un film che, per l'ispirazione, si può certamente ravvicinare alla *Calda vita.* Entrambi, infatti, si basano su romanzi dello scrittore triestino Quarantotti Gambini.

Una linea italiana, un po' alla Zurlini e alla Bolognini, è da riconoscere nella pellicola, anche al di là della visione documentaria dello sfondo, che si vale di alcune belle aperture sul paesaggio mediterraneo.

Il soggetto ha il sapore di altri intrecci amorosi di radice « caprense », con qualche variante nelle premesse e nella collocazione, giacché questo è uno dei pochi film sino ad oggi girati in Sardegna. Due giovani, Fredi e Max, portano con loro in un isolotto pressoché deserto una ragazza (Sergia) con l'intento di divertirsi, a turno, con lei. Ma è il più maturo Guido, sopraggiunto imprevedutamente mentre Sergia si bagna nuda — e qui c'è la scena del pudore e della confusione di Sergia per trovarsi senza indumenti — a possederla. E Max, che è geloso contradditorio isterico, che mostra di non saper resistere psicologicamente al proprio fallimento, alla sconfitta, finisce per suicidarsi.

Situazione che potrà anche trovare dimostrazione sulla pagina letteraria — quando poco peregrina però — ma che non ne trova alcuna, anche per la stranezza dei sentimenti, nel racconto cinematografico, dove scarsamente credibili sono i dialoghi, da poco, e ancor meno il personaggio Max, impersonato felicemente da Fabrizio Capucci.

Si è accennato ad un certo accostamento — ma del tutto esterno — ai film di Zurlini, regista di *Estate violenta* e *Cronaca familiare*; il film è però lontano dai bagliori drammatici di *Estate* e dalla grazia elegiaca di *Cronaca*; meno distante, se mai, dalle passioni giovanili di *Ragazza con la valigia.* Più giustificato, quindi, apparentarlo piuttosto a *La corruzione, La noia, Il disprezzo, L'isola di Arturo,* prodotti « cosmopoliti » — saremmo tentati di definirli, se il termine in altro paese non assumesse significato diverso — ed i quali non sono certo il meglio del nostro cinema. Il regista non ha qui, evidentemente, niente da dire di suo, e non sa dove trovare il suo vero punto d'appoggio, la sua convinzione (se non nella obbligata continuità di un lavoro artigianale) per dire qualcosa di più significante e più utile.

Degli attori, non saprei dire proprio bene di nessuno: ma Gabriele Ferzetti è un credibile « stagionato », e Catherine Spaak ha sempre una sua inconfondibile carica giovanile ed erotica: al solito, una bella donna, anche se non una attrice.

Jacques Perrin, che ha avuto il suo primo indimenticabile ruolo nella *Ragazza con la valigia* e il suo ultimo

in *Cronaca familiare,* poi, passando dai ruoli di ragazzo sprovveduto, che ispira alla donna sentimenti materni, a quelli di « fusto », ha perduto molto, anche trasformandosi fisicamente.

Capucci, abbiamo detto, ha il ruolo più drammatico, ed è anche l'attore più impegnato del film: eppure non riesce che supremamente ridicolo, specie negli scimmieschi atteggiamenti che assume nelle scenate isteriche.

Si tratta, in fondo, di un film di produzione corrente, che non ha valido sostegno nella recitazione. Altri attori avrebbero potuto, forse, dare un diverso risultato; pur restando di sapore antiquato lo spunto drammatico.

La musica di Carlo Rustichelli dà alla *Calda vita* qualche accento aggraziato, con un tema pressoché costante, ma non può essere il toccasana di una pellicola che manca di un senso e che non ha « necessità ».

MARIO VERDONE

La donna scimmia

R.: Marco Ferreri - *s.* e *sc.*: M. Ferreri, Rafael Azcona - *f.*: Aldo Tonti - *m.*: Teo Usuelli - *scg.*: Mario Garbuglia - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Ugo Tognazzi (Antonio Focaccia), Annie Girardot (Maria), Achille Majeroni, Filippo Pompa Marcellini, Elvira Paoloni, Linda De Felice, Donna Badoglio (una suora), Antonio Altoviti - *p.*: Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion/ Les Films Marceau Cocinor - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Interfilm (regionale).

Nessuno può contestare a Marco Ferreri una coerenza e continuità di discorso. Ma al di là di esse è pur doveroso rilevare, attraverso il succedersi delle realizzazioni di questo regista, un fenomeno abbastanza curioso: le qualità più positive e in certa misura genuine che il Ferrari aveva manifestate in *El cochecito* (1960), in luogo di meglio puntualizzarsi nelle sue opere successive, si sono notevolmente affievolite in *Una storia moderna - L'ape regina* (1963) e non se ne trova quasi più traccia nel film attuale *La donna scimmia,* avendo esse lasciato spazio sempre più ampio a quelle germinazioni negative che nel film spagnolo potevano apparire — come in realtà apparvero — un semplice pretesto per un discorso ben più consistente. Ciò che maggiormente convinse di *El cochecito* fu quella certa efficacia di penetrazione in un mondo piccolo-borghese alimentato di meschinità, di egoismi e di un'estrema angustia spirituale; e si trattava — questo è ciò che conta — di un mondo ben localizzato e attendibile. Venne poi *Una storia moderna - L'ape regina* e, per superare un certo sconcerto determinato da alcune spinte gratuite del racconto soprattutto in riferimento all'ambiente, si disse che il film rimandava, forse per un preponderante apporto del coscenarista Raphael Azcona, a una galleria umana e a dati di costume di marca più specificamente iberica che italiana.

Ma nei riguardi de *La donna scimmia* ci sembra che non sia nemmeno più possibile ribadire il medesimo discorso. In questo caso ci troviamo al cospetto di una « realtà » del tutto astratta, che non ha nulla da spartire né con l'Italia — e con Napoli ove in particolare sarebbe ambientata la vicenda — né con la Spagna. Si deve dire, piuttosto, che essa è scaturita da reminiscenze soggettive, tanto confuse e distorte quanto lontane nel

tempo; da ricordi di trenta-quarant'anni fa proiettati con effetto quasi surreale su certe caratteristiche superficiali del mondo d'oggi.

Ci sembra, allora, che quella « coerenza e continuità di discorso » riconosciuta più sopra a Ferreri vadano ridimensionate entro confini più modesti. Non è il caso di aspettarsi da lui, dal suo allucinato « grottesco », riferimenti e giudizi acuti su certi aspetti crudeli e pietosi della realtà attuale. L'elementarietà dei paradossi che stanno alla base delle sue storie, i casi limite che ama portare alla ribalta, sono una chiave sufficiente per individuare i suoi più veri interessi; ma ad essi vanno aggiunti il distacco, la freddezza, il cinismo programmatico con cui sono trattati sia le vicende che i personaggi, nei confronti dei quali risalta il disprezzo per la persona umana e non mai un genuino sentimento di pietà. Da qui la totale assenza di comunicativa con lo spettatore, il quale non giunge mai alla commozione di fronte ai loro casi, tanto essi risultano schematici oltre che sprofondati nel cattivo gusto e nella volgarità.

La donna scimmia è un modello di chiarezza per l'individuazione della « personalità » di Ferreri. Vi si tratta di una giovane donna, ricoperta di peli sul volto e su tutto il corpo, che un turpe individuo rileva da un ospizio di suore per sfruttarla come fenomeno da baraccone. Allorché l'uomo, Antonio, potrà continuare a sfruttare la ragazza, Maria, soltanto sposandola, non esita a farlo e con essa, ormai sinceramente innamorata di lui, inscena un numero di « spogliarello » per un « night-club » parigino. Frattanto Maria si trova a dover mettere al mondo un figlio, che vuole avere a tutti i costi nonostante il parere contrario dei medici. Donna e bambino muoiono durante il parto, e Antonio sembra toccato da una sincera commozione; ma la sequenza conclusiva ce lo mostra mentre espone ad una folla di curiosi nel suo baraccone i cadaveri imbalsamati dei due « fenomeni ».

Il singolare personaggio femminile del film è ricalcato su quello, reale, di Julia Pastrana, la « donna-gorilla » deceduta di parto esattamente un secolo fa dopo aver messo al mondo un bambino mostruoso che visse appena qualche ora. Anche la Pastrana era sposata con l'uomo che la esibiva nelle fiere e anche il suo cadavere mummificato venne poi esposto, con quello del figlio, alla curiosità del pubblico.

Per rendere oggi accettabile una tale « riesumazione » bisognava far ricorso, oltre che a un'allegoria più precisa e convinta, a un senso amaro del grottesco, a un ricamo formale, a una sensibilità, che Ferreri sembra lontano dal possedere, tanto i suoi modi sono impastati ora di crudeltà ora di patetismo ugualmente di maniera, e di vecchi cascami naturalistici ai quali rimandano anche taluni suggerimenti ambientali e il disegno dei personaggi sia maggiori che minori.

Altri interessi frastornanti del regista si riscontrano nei frequenti indugi su particolari morbosi che hanno poco o nulla da spartire con l'economia del racconto: basti ricordare, in tal senso, la figura del losco « professore » che vorrebbe tenere Maria qualche giorno con sé per scopi abbietti e certe annotazioni sull'ambiente del « night-club » parigino (la ballerina nuda col bimbo in braccio).

Una riprova dell'insincerità dell'autore, dell'inautenticità del suo mondo, è data, infine, dalle pesanti deficienze stilistiche del racconto, il quale è fra i più sciatti che mai ci sia accaduto di

vedere: non c'è una sequenza che si colleghi organicamente con un'altra e i brani parigini, in particolare, sembrano abbandonati a un'assoluta casualità di rappresentazione. Né un palpito né una sincera emozione emanano dalle singole sequenze; fatta eccezione per quella del matrimonio che, svincolata dal contesto, costituisce un brano di classe, con quel felice contrappunto fra il canto gioioso della ragazza e la meschinità della situazione. È il solo momento del film che ci autorizza a lasciare un margine di credito alle possibilità di Ferreri.

L'interpretazione ci è apparsa lodevole in Annie Girardot — per certi lampi di spiritualità del suo sguardo più che per l'ingrata truccatura — e troppo monocorde in Ugo Tognazzi.

LEONARDO AUTERA

La vita agra

R.: Carlo Lizzani - *s.*: dal romanzo omonimo di Luciano Bianciardi - *sc.*: Sergio Amidei, C. Lizzani, Luciano Vincenzoni - *f.*: Silvio Fraschetti - *scg.*: Enrico Tovaglieri - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Ugo Tognazzi (Luciano), Giovanna Ralli (Anna) - *p.*: Film Napoleon - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Euro International Films.

In tempi di magra anche un film largamente sbagliato, ma curioso e interessante, per le indicazioni che offre, merita attenzione: si tratta de *La vita agra* che Carlo Lizzani ha tratto dal romanzo di Luciano Bianciardi. Dobbiamo dunque spiegare perché il film sembri curioso e interessante e perché, al tempo stesso, ci sembri largamente sbagliato.

Il romanzo che è alla base del film, scritto da Luciano Bianciardi, ottimo traduttore e funzionario in una casa editrice milanese è la storia di un anarchico che fallisce la sua vocazione. Per un incidente che è costato la vita a molti uomini, il protagonista giura feroce vendetta al gruppo industriale che di quel disastro ritiene responsabile. Lascia dunque il paesino e si trasferisce a Milano, deciso a far saltare in aria il grattacielo dove la Società incriminata ha sede. Ma la civiltà del benessere è più forte di lui e non ha nemmeno bisogno di usargli violenza. Assopito, condizionato, sospinto dalle necessità quotidiane, e da una certa pigrizia intellettuale, l'anarchico deporrà le armi, diventerà un protestatario, ma tutto considerato disciplinato ed efficiente strumento del nuovo mondo. Diventerà una rotellina che gira, di malavoglia, ma senza stridere e senza incepparsi nel meccanismo della civiltà industriale. Né il fatto che egli traduca libri invece che dedicarsi ad altre, apparentemente più industrializzate attività, gli consentirà illusioni di autonomia. Protesta, malinconicamente, contro il miracolo industriale, ma fa la sua parte per affermarlo e per imporlo.

Risparmiamo ai lettori il solito excursus, ritenuto d'obbligo in questi casi, nel campo della critica letteraria. Come in ogni critico letterario, romanziere o saggista, sonnecchia l'infausto genio del critico cinematografico, così in ogni critico cinematografico sonnecchia l'ugualmente infausto genio del critico letterario. È sempre opportuno lasciarlo dormire. Limitandoci, dunque, a riferire che il libro di Bianciardi era scritto forse con più talento che genialità, senza particolare risalto episodico, ma con l'intenzione di proporre, anche attraverso un determinato tipo di scrittura (*dettato,* come dicono

appunto i critici letterari) questo ineluttabile sprofondare dell'uomo negli schemi della civiltà industriale; una sorta di flusso, decisamente avitale, che tutto convoglia e tutto addormenta.

Lizzani, e i suoi sceneggiatori, hanno scelto bene, hanno scelto cioè un soggetto, un eroe, una storia che potesse tirar fuori certo cinema italiano dalle secche di un costume ridotto ormai alla barzelletta con propensioni pornografiche e che tende progressivamente a rendere molti nostri film simili ad una animazione inutile di vignette di settimanali umoristici di seconda categoria. Il tentativo dunque era più che meritevole: restituire al termine costume il suo significato originario, farne una spia di norme di comportamento che andassero al di là del fatterello quotidiano, costituiva un'impresa senz'altro positiva. È accaduto, però, che alle buone intenzioni non ha fatto seguito un sufficiente impegno di realizzazione. Non tocca a noi dire come il film andava fatto (ma il tener più d'occhio, oltre alla vicenda, anche la prospettiva del libro, avrebbe potuto aiutare molto), quello che è certo: non andava fatto così. Non si doveva cioè caricare il film di macchiette, episodi, diversivi e disgressioni. Alcune di queste cose sono buone; si veda ad esempio il rapporto fra il protagonista e la cellula comunista dove si parla di tutto eccetto che di politica, o ancora l'ambiente paraintellettuale della trattoria, ma hanno scarso rapporto con l'insieme, sollecitano analoghi episodi poi meno felici e lo spirito del film finisce con lo snaturarsi. Il nucleo centrale del libro, e quindi anche la ragione che ne suggeriva la sua trasposizione sullo schermo, consisteva, come accennato, in questa sorta di *tapis roulant* ad accelerazione progressiva che trasformava l'anarchico in prodotto della civiltà industriale. Postulando, per inciso, anche, com'era giusto, che un simile itinerario non è costituito necessariamente da una macchina che schiaccia e da un povero innocente che viene schiacciato, come sostiene certa letteratura malparentata alla sociologia, ma è costituito da macchina che seduce prima di schiacciare e da individuo interiormente propenso a farsi sedurre, e schiacciare. Lo schematismo, evitato da Bianciardi, riaffiora progressivamente nel film. E se si astrae l'opera di Lizzani dal testo che l'ha suggerita, il film perde gran parte del suo significato, diventa un filmetto che alterna cose riuscite a cose assai meno riuscite e che sgrana episodi e battute senza particolare vocazione all'unità.

Si aggiunga che la materia, già carente in fase di sceneggiatura, non deve aver ispirato in particolar modo Lizzani che, forse anche in ossequio a norme produttive di basso costo, ha diretto frettolosamente, senza particolare ricerca di ambienti e situazioni. Per contro è bravo Tognazzi, cosa che ormai non sempre gli accade, ed è brava, scrollatasi di dosso, con l'aiuto degli anni che passano, quel suo personaggio stucchevole di brava e attraente ragazza spregiudicata-ma-nontanto, Giovanna Ralli.

Questo è quanto, onestamente, si doveva dire de *La vita agra*. In sé e per sé conta pochino; offre peraltro alcune indicazioni sui film che si possono fare. E che, auguriamoci, si faranno in seguito. Nella speranza di giungere a quel prodotto medio che possa accompagnare, a costi non eccessivi, ragionevoli incassi e un sia pur modesto ma ragionato rapporto con la società nazionale e con i suoi problemi.

PAOLO VALMARANA

Dr. Strangelove: or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb

(*Il dottor Stranamore [ovvero come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba]*)

R.: Stanley Kubrick - *s.*: dal romanzo « Red Alert » di Peter George - *sc.*: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George - *f.*: Gilbert Taylor - *scg.*: Peter Murton - *m.*: Laurie Johnson - *mo.*: Anthony Harvey - *consulente aviatorio*: cap. John Crewdson - *int.*: Peter Sellers (col. Lionel Mandrake/Muffley, Presidente degli Stati Uniti d'America/dr. Stranamore), Sterling Hayden (gen. Jack D. Ripper), George C. Scott (gen. « Buck » Turgidson), Keenan Wynn (col. « Bat » Guano), Slim Pickens (magg. T. J. « King » Kong), Peter Bull (Ambasciatore di Sadesky), Tracy Reed (signorina Scott), James Earl Jones (ten. Lothar Zogg, bombardiere), Jack Creley (signor Staines), Frank Berry (ten. H. R. Dietrich, D.S.O.), Glenn Beck (ten. W. D. Kivel, pilota), Shane Simmer (cap. G. A. « Ace » Owens, secondo pilota), Paul Tamarin (ten. B. Goldberg, radiotelegrafista), Gordon Tanner (gen. Faceman), Robert O'Neil (amm. Randolph), Roy Stephens (Frank), Laurence Herder, John McCarthy, Hal Galili (membri del Burpelson Defence Team) - *p.*: Stanley Kubrick (*p. ass.*: Victor Lyndon) per la Hawk Films - *o.*: Gran Bretagna, 1963 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Seven Days in May

(*Sette giorni a maggio*)

R.: John Frankenheimer - *s.*: dal romanzo di Fletcher Knebel e Charles W. Bailey II° - *sc.*: Rod Serling - *f.*: Ellsworth Fredericks - *scg.*: Cary Odell - *m.*: Jerry Goldsmith - *mo.*: Ferris Webster - *int.*: Burt Lancaster (gen. James M. Scott), Kirk Douglas (col. Martin « Jiggs » Casey), Fredric March (Jordan Lyman, Presidente degli Stati Uniti d'America), Ava Gardner (Eleanor Holbrook), Edmond O'Brien (sen. Raymond Clark), Martin Balsam (Paul Girard, assistente del Presidente), George Macready (Christopher Todd), Whit Bissell (sen. Prentice), Hugh Marlowe (Harold Mc Pherson), Bart Burns (Arthur Corwin), Richard Anderson (col. Murdock), Jack Mullaney (ten. Hough), Andrew Duggan (col. « Mutt » Henderson), John Larkin (col. Broederick), Malcolm Atterbury (fisico della Casa Bianca), Helen Kleeb (Esther Townsend), John Houseman (amm. Barnswell) - *p.*: Edward Lewis per Seven Arts-Joel Prod.-John Frankenheimer - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Paramount.

Mentre la « science-fiction » langue sul piano cinematografico, la letteratura di massa conosce il fenomeno della « fantapolitica », che dalla prima cava l'anticipazione ma la colloca in un ben diverso contesto. La « science-fiction », nei suoi autori migliori, alcuni dei quali (Bradbury, ad esempio) stanno senza restrizioni nella migliore narrativa statunitense del dopoguerra, traspone una tematica reale e quindi contemporanea nel futuro coprendola di vesti allegoriche e simboliche; o parla di un vero futuro ipotizzato, ma sempre conseguente a problemi e difetti dell'oggi che ne generano le cause avvenire. La « fantapolitica », al contrario, attua una semplice operazione di spostamento delle date, rimanendo saldissimamente ancorata a radici attuali. Il futuro d'un romanzo di « fantapolitica » non ha caratteristiche particolari; al massimo, come capita in *Seven Days in May* (Sette giorni a maggio), nelle case e negli uffici sono seminati più televisori. Il perché è presto detto; gli autori di questo nuovo genere letterario affrontano alcuni nodi della situazione politica americana di oggi; per muoversi con libertà si creano una dimensione futura appena avvertibile (del resto lo spostamento di date è sempre minimo: un venti-trent'anni). Conviene perciò liberarci dal riferimento alla « science-fiction »,

che è nata da altre cause, e riferirci piuttosto a quella passione per la cosa pubblica che è tipicamente americana. « Postino o presidente? » si chiedeva Scott Fitzgerald, ed è in realtà l'interrogativo d'ogni ragazzo, che pone la Presidenza degli Stati Uniti, il vertice del potere pubblico, in cima alla scala dei desideri per l'avvenire. In luogo del qualunquismo che spesso accompagna, per un diverso sviluppo della storia civile degli ultimi decenni, lo uomo medio europeo nei confronti della politica, l'americano, pur se manca a volte delle chiavi per capirla fino in fondo (la mancanza di ideologie, il senso del pratico elevato a sistema, che porta alla concentrazione in pochi partiti variamente divisi all'interno sì da non potersi presentare come scelte definite), si sente parte della vita politica e avverte, ad esempio, profondamente il « clima » elettorale. Diciamo dunque che è nato, senza altri aggettivi, un filone fortunato di romanzi — e di film — politici, che affrontano i dibattiti e gli uomini in campo, invitando a prendere posizione. Se *Advise and Consent* (Tempesta a Washington) di Preminger solleticava soltanto la curiosità di sapere « come vivono quelli di Washington », il filone ha preso di recente direzioni più consistenti; un film come *The Best Man* di Schaffner, di cui si parla più diffusamente nel servizio da Cannes in questo stesso numero, non a caso esce a pochi mesi dalle elezioni presidenziali trattando senza grandi paraventi di due protagonisti della lotta in corso, Rockfeller e Goldwater. Mostrando dall'interno il meccanismo di certa propaganda, smontando in radice il sistema d'un contatto elementare con la passionalità degli elettori, i film « presidenziali » assumono un significato civile indubbio, aiutano il maturare di scelte basate sulle idee e sui programmi e non sul generico e sul demagogico.

Va però detto che, mentre la « science-fiction » ha dato dei veri scrittori, non altrettanto si può affermare del filone politico; e lo stesso vale per il cinema. Il motivo è forse da ricercarsi nel fatto che si vuole illustrare una tesi od offrire un documento, si vuole in altre parole fare del giornalismo attraverso la pagina scritta o attraverso l'immagine cinematografica; del buon giornalismo, si può aggiungere, ma nulla che vada al di là d'un linguaggio adoperato come mezzo di comunicazione sociale anziché come veicolo di stile e quindi di poesia. Frankenheimer, per fare un esempio, cominciò agli inizi con qualche ricerca espressiva non indegna, si pensi a molte immagini de *Il giardino della violenza.* Via via che è andato addentrandosi in una tematica civile sempre più impegnata, l'abbiamo visto adeguarsi ad un « medium » espressivo ricalcato sul gusto di massa, cioè sul tipo di spettatore indifferenziato a cui intende rivolgersi. Inutile, dunque, per il critico cercare i valori compositivi o le qualità di montaggio originali in film come *Seven Days in May,* costruiti secondo le regole dello spettacolo hollywoodiano più diffuse, con buon corredo di attori. Ma è come chiedere perché un articolo dello « Espresso » assomigli ad un altro articolo dello stesso giornale pur d'altra firma; è evidente che il linguaggio assolve, in questi casi, ad una funzione precisa.

Che il film di Frankenheimer si muova per ragioni ben determinate, è indicato anche dal clima in cui fu realizzato. Dopo aver sostenuto in *The Manchurian Candidate,* basato su un soggetto troppo cervellotico, che la estrema destra fa il gioco dell'estremismo di sinistra (il Presidente degli

Stati Uniti, vi si raccontava, veniva ucciso da un complotto di reazionari sovvenzionati nascostamente dai cinesi), Frankenheimer affronta qui la sorda ostilità di alcuni ambienti militari alla politica di accordi con la Unione Sovietica perseguita da Kennedy in vista del mantenimento della pace. Come racconta Rod Serling, l'intelligente scrittore televisivo che è autore della sceneggiatura (1), il film ebbe « una cooperazione sostenuta, ma discreta » da parte della Casa Bianca (Kennedy vivente), mentre « il Pentagono rifiutò ogni collaborazione ». Vi si racconta infatti il complotto militare per deporre il Presidente che ha firmato un accordo nucleare, complotto guidato da un potente generale, eroe nazionale (che per qualche verso può ricordare il defunto MacArthur), sorretto da alcuni senatori della destra. È da rilevare che, al dibattito di idee si accompagna un caso personale; il Presidente potrebbe distruggere moralmente il generale dando alla stampa un pacco di lettere scritte ad una amante ma si rifiuta di farlo e riesce a vincere. In *Advise and Consent,* come si ricorderà, il giovane senatore interpretato da Don Murray non sopravvive allo scandalo della rivelazione del suo passato di omosessuale, provocata dai suoi avversari; in *The Best Man* egualmente Schaffner fa sconfiggere i due avversari, che si ritirano entrambi dalla lotta, per la presenza di « dossiers » sul loro passato: omosessualità per il primo, mania sessuale per il secondo. È evidente che gli autori tengono in particolar modo a colpire un metodo grossolano di lotta politica che deve essere ancora purtroppo diffuso. Come s'è detto, *Seven Days in May* ha l'asciuttezza del film di idee, e mira dritto allo scopo; la sceneggiatura d'un esperto di televisione come Serling ha di certo molto aiutato il regista a tenersi all'essenziale, pur senza rinunciare ad una crescente « suspense » che ha i suoi pregi nel tenere in piedi lo spettacolo. Più in là il giudizio critico non può andare, anche se è da augurarsi che, come il giornalismo, senza rinunciare ad essere tale, ha spesso consentito l'affermarsi di personalità autentiche di scrittori, anche il film politico trovi il suo poeta. Fra i numerosi attori ricordiamo almeno Burt Lancaster per la « grinta » presuntuosa che conferisce al generale e Fredric March, sempre migliore via via che passano gli anni, nel sofferto personaggio del Presidente.

Il film di Kubrick, realizzato fuori patria un anno prima di quello di Frankenheimer, cerca in parte di soddisfare alle esigenze d'un miglioramento qualitativo del genere, impostando un soggetto in parte analogo in una chiave decisamente satirica, che richiede quindi la presenza d'uno stile, d'una personale interpretazione della materia. Anche nel film di Kubrick un generale si oppone all'accordo nucleare e, valendosi dei suoi poteri, fa scattare il « segnale rosso », che mette in moto il dispositivo di difesa da un attacco atomico improvviso spedendo i reattori a bombardare con le « H » l'Unione Sovietica. Solo che l'attacco non c'è stato e la operazione non è difensiva ma aggressiva, particolare di cui soltanto il generale è a conoscenza. Lo stesso Presidente degli Stati Uniti, informato quando i terribili aerei sono già in viaggio verso destinazione, non può porsi in contatto con la base ove è il generale, perché essa risulta isolata e non può comunicare direttamente con

---

(1) Cfr. AXEL MADSEN: *Rencontre avec Rod Serling* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 155, maggio 1964.

gli aerei per farli tornare indietro. Non resta che una cosa da fare ed egli non esita a farla: usare il famoso « filo diretto » che collega la Casa Bianca al Cremlino ed avvisare il Presidente dell'U.R.S.S., pregandolo di abbattere l'aereo. Purtroppo, la macchina di guerra è in moto: all'offesa anche la U.R.S.S., prima che lo sappia il suo Presidente, replicherà con l'invio di bombardieri ed il mondo dovrà prepararsi alla carneficina. Niente paura, afferma il dottor Stranamore, fisico tedesco passato al servizio dell'America; e comincia a preparare i piani per il ricovero dell'umanità superstite sotto terra da cui potrà forse riemergere fra qualche generazione. Da un lato, dunque, Kubrick sviluppa alla sua maniera il tema di Frankenheimer: si veda la figura del generale psicopatico (una eccellente caratterizzazione di Sterling Hayden) o l'atteggiamento equivoco di alcuni generali alla riunione con il Presidente (condanniamo l'iniziativa, però ormai è presa e possiamo in fin dei conti trarne un utile) o ancora il comportamento esitante dell'ambasciatore sovietico. Dall'altro, egli introduce il tema, ancor più essenziale, dell'abitudine all'atomica che viene provocata nell'uomo comune dal parlarne troppo e da troppo tempo senza distruggerla, sicché si perde coscienza della sua portata mortale. Quando poi il dottor Stranamore, per una bizzarra contrazione muscolare, fa scattare il braccio paralizzato in un saluto nazista, le radici storiche di questa indifferenza verso l'orrore sono scopertamente indicate. Peter Sellers ha modo di farci saggiare una volta di più le sue fini qualità istrioniche, nel triplice disegno del Presidente, di un colonnello inglese e del sinistro Stranamore. Il film è agghiacciante malgrado il tono o forse proprio in forza del tono in apparenza leggero: la canzoncina finale sul come imparare ad amare la bomba impressiona durevolmente lo spettatore. Tuttavia non sono certo che Kubrick, come dimostra tutta la sua opera precedente, sia tagliato per l'umorismo, e il film risente in più punti di questa non congenialità.

ERNESTO G. LAURA

A Distant Trumpet

(*Far West*)

R.: Raoul Walsh - *s.*: dal romanzo di Paul Horgan - *sc.*: John Twist - *f.* (Panavision, Technicolor): William Clothier - *scg.*: William Campbell - *m.*: Max Steiner - *mo.*: David Wages - *int.*: Troy Donahue (ten. Matthew Hazard), Suzanne Pleshette (Kitty Mainwaring), James Gregory (gen. Alexander Quait), Diane Mc Bain (Laura Greenleaf), William Reynolds (ten. Mainwaring), Claude Akins (Seeley Jones), Judson Pratt (cap. Gray), Bartlett Robinson (magg. Hiram Prescott), Bobby Bare (Cranshaw), Richard X. Slattery), Larry Ward (sergente Kroger) - *p.*: William H. Wright per la Warner Bros - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Warner Bros.

I soliti «Cahiers du cinéma », nel numero 154 (avril 1964), schierano la guardia e stendono tappeti di porpora per l'arrivo di *A Distant Trumpet.* Il buon Raoul Walsh viene regolarmente canonizzato in un deferente « entretien » che Jean-Louis Noames ha condotto « sur le plateau d'*A Distant Trumpet* » (ma « Presence du cinéma » aveva provveduto fin dal maggio del '62 a salvare dall'oblio l'opera del regista di *Far West*). Armato del suo magnetofono, Noames raccoglie anche i detti memorabili di Troy Donahue e altri nel corso delle riprese: un saggio di Jean-Louis Comolli e un'interessante « Filmographie commentée », con Walsh che parla di

se stesso, completano l'omaggio. Non possiamo che invidiare l'entusiasmo dei « giovani turchi » parigini per il cinema hollywoodiano, la loro capacità di andare in estasi di fronte a eventi minimi della carriera di un regista minore. È un modo anche questo di colmare il fosso che divide la critica dalla produzione, di far partecipe l'appassionato di tutti i termini di un problema critico. Che poi tale problema sia svolto con eccessiva benevolenza e pari ottimismo, è il risvolto negativo del fenomeno. Certo, rispetto alla chiusura sdegnosa di molte riviste nostrane di fronte al cinema privo di visibili etichette culturali, i « Cahiers » finiscono per rappresentare una lezione di buon senso: almeno i loro redattori non si limitano a discutere pigramente del passaggio dal neorealismo al realismo, ma viaggiano, parlano le lingue, si informano, registrano.

In quanti eravamo, quindici anni fa, a trovare splendidi film come *She Wore a Yellow Ribbon* (I cavalieri del Nord Ovest, 1949) e *Wagonmaster* (La carovana dei mormoni, 1950)? E parliamo di Ford, non di Raoul Walsh. C'era Lindsay Anderson, che sottolineava i valori dell'epopea fordiana nei suoi scritti su « Sequence »; c'era qualche altro « aficionado » del « western » su pubblicazioni straniere; ma da noi si scrivevano soltanto delle asinerie colossali, Ford era accusato di fare i film a macchina, di giocare ai soldatini, di essere in sostanza un fascista. E oggi, siamo pronti a scommetterlo, i « Cahiers » accoglieranno *Far West* con gli aggettivi che a suo tempo sarebbero dovuti andare a *I cavalieri del Nord Ovest*: una svariante epopea militare, tra Kipling e Bret Harte, una colorata fantasia di timbro romantico e virile.

Il film di Walsh non è altro, infatti, che un tentativo di ritrovare la semplicità, la varietà di accenti e il vigore dei capolavori misconosciuti di Ford. Un tenentino appena uscito da West Point viene spedito a Fort Discovery, nell'Arizona, e si trova a sperimentare in concreto la difficoltà di tenere a freno un branco di soldati incuranti d'ogni autorità. Ci sono contrasti nel forte, scontri con gli indiani, massacri, un amore proibito che soffoca l'amore lecito, la visita d'una carovana di prostitute. Di nuovo, rispetto al modello fordiano, c'è soltanto qualche insistenza nei toni più grevi e realistici: il senso, nell'insieme, che la vita in un avamposto del West fosse qualcosa di squallido e opprimente. La dimensione vitalistica è recuperata soltanto a tratti, e coincide con gli scadimenti del film sul piano spettacolare. Il tenentino, alla fine, si troverà al centro di un intrigo ordito ai danni degli indiani: le sue promesse al capo degli Apaches perché abbandoni il sentiero di guerra sono tradite dalle decisioni degli alti comandi. È perciò che il protagonista di *Far West* rifiuta clamorosamente la medaglia del congresso, in modo che il suo gesto provochi un moto di solidarietà della opinione pubblica con gli indiani vilipesi. Tutto finisce in gloria, naturalmente; ma il film, nell'ultima parte, dà sufficienti ragioni di meditare sui disastri combinati da una politica razzista anche nei confronti di tribù disposte a una pacifica convivenza.

Più impegnato sul piano del giudizio storico, oltre che più vicino a una visione realistica della vita militare, *Far West* non riesce tuttavia a creare l'incanto poetico dei film di Ford. L'epica è di seconda mano, il cambio di tono fra un episodio e l'altro si avverte come un elemento che stride, gli interpreti sono neutri o antipatici. Solo Suzanne Pleshette si fa

apprezzare per una presenza fresca e attraente; ma Troy Donahue è il monumento della mediocrità americana, una « star » fabbricata in laboratorio. Walsh, « cinéaste de la guerre et de l'aventure », conferma in questo film il suo piglio professionistico, i suoi meriti di robusto narratore; e anche i suoi limiti di autore che non ha mai espresso una personalità chiaramente riconoscibile. Fanno bene i « Cahiers-» a occuparsi di un cineasta che, dai lontani tempi in cui sparò sul Lincoln di *The Birth of a Nation* impersonando John Wilkes Booth, ha sempre svolto una degna attività professionistica; ma possibile che un film come *Far West* non li induca a togliere dai loro discorsi su Raoul Walsh almeno i punti esclamativi?

TULLIO KEZICH

Dead Image

(*Chi giace nella mia bara?*)

R.: Paul Henreid - *s.*: Rian James - *sc.*: Albert Beich e Oscar Millard - *f.*: Ernest Haller - *scg.*: Perry Ferguson - *m.*: André Previn - *mo.*: Folmar Blangsted - *int.*: Bette Davis (Margaret de Lorca/Edith Philips), Karl Malden (sergente Jim Hobbson), Peter Lawford (Tony Collins), Philip Carey (sergente Ben Hoag), Jean Hagen (Dede Marshall), George Macready (Paul Harrison), Estelle Winwood (Matriarca della Chiesa Alta), George Chandler (George), Mario Alcade (Garcia), Cyril Delevanti (Henry), Monika Henreid (Janet), Bert Remsen (Dan), Charles Watts (amministratore dell'appartamento), Ken Lynch (cap. Johnson) - *p.*: William H. Wright per la Warner Bros - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Warner Bros.

Night Must Fall

(*La doppia vita di Dan Craig*)

R.: Karel Reisz - *s.*: dal dramma omonimo di Emlyn Williams - *sc.*: Clice Exton - *f.*: Freddie Francis - *m.*: Ron Grainer - *scg.*: Timothy O'Brien - *int.*: Albert Finney (Danny), Susan Hampshire (Olivia), Mona Washbourne (Mrs. Bramson), Sheila Hancock (Dora), Michael Medwin (Dereck) - *p.*: Karel Reisz e Albert Finney - *o.*: Gran Bretagna, 1964 - *d.*: Metro Goldwyn Mayer.

Paul Henreid, già attore del cinema americano, si è dato da tempo alla regia di telefilm, particolarmente gialli e polizieschi, nelle varie serie realizzate da Alfred Hitchcock. Un po' della sua esperienza in questo campo gli è bastata per *Chi giace nella mia bara?*, la storia di due gemelle l'una contro l'altra in odio, Edith, la povera, che uccide Margaret, la ricca, si fa passare per lei, e poi infine viene condannata a morte per un delitto di Margaret, che ignorava, e che viene scoperto in seguito a un sovrapporsi di rapidi colpi di scena ... gli ultimi dieci minuti.

Karel Reisz, uno dei nomi più in vista del nuovo cinema inglese, autore di *Sabato sera, domenica mattina,* fra i « campioni » di quella scuola che punta sul realismo, sull'originalità, sul quotidiano, ha realizzato un rifacimento di un film americano di quasi trent'anni fa, da un dramma di Emlyn Williams, *Night Must Fall,* che racconta la storia di un giovanotto dalle apparenze per bene, in realtà un maniaco e un omicida, in preda a una forma complessa e imperscrutabile di pazzia.

Due cinematografie, due registi di diversa estrazione, l'uno — Henreid — proveniente dal mestiere, dalla routine, arrivato alla regia quasi per abitudine e per forza, senza altri prin-

cipii, che la tecnica e il mestiere; il secondo — Reisz —, cui non fanno difetto il tirocinio e la pratica, crede invece in un cinema di idee, o almeno ha mostrato di credervi, rinnovando dall'interno schemi di vecchie strutture e partecipando alla ricerca della verità e dell'impegno sociale. Ma entrambi sono approdati alla riva del film d'avventure poliziesco-terrificante, non ancora in preda all'« orrore » e al « frankensteinismo », ma quasi, e certamente al grand-guignol, senza troppe preoccupazioni di distinzione da decine di altri film del genere. Desideriamo ricavare da queste circostanze alcune amare considerazioni, forse smentite dai fatti, domani qualora Henreid diriga sul serio un thrilling intelligente o qualora Reisz ritorni al « free cinema »; ma che, almeno per questa volta, hanno un qualche significato.

Il cinema americano ha dato, quest'anno, segni di ripresa spettacolare, ha sferrato un attacco violento, sul piano commerciale, contro le cinematografie europee, dominando pressocché dovunque, in Europa, in Italia, con poche ma ben selezionate e chilometriche produzioni. *Chi giace nella mia bara?* è un salto indietro di almeno vent'anni anche per ciò che riguarda lo spettacolo. Gli ingredienti sono i più risaputi di queste occasioni: una storia a forti tinte, una mescolanza di giallo, brivido, sesso, curiosità, una stessa attrice, o uno stesso attore, a recitare le parti dei due fratelli o delle due sorelle, uno buono e uno cattivo, uno fortunato l'altro maledetto dalla sorte. Olivia de Havilland, un tempo, era l'esperta numero uno di questi ruoli, che ovviamente solleticano nello spettatore anche delle elementari meraviglie di indole tecnica, sul come sia possibile far intervenire sullo schermo, contemporaneamente, due volte, la stessa persona. Ma si tratta sempre di ruoli adatti ai mattatori e, almeno a priori, a grandi interpretazioni: non per niente questa volta tocca a Bette Davis, che s'è conquistata in lunghi anni di Hollywood la fama, un tempo meritatissima, oggi corrosa, nella prima ipotesi, di essere assieme la più brava e la meno attraente attrice del cinema americano. Una sola eccezione, qui, al cliché dei drammi di questo tipo, ma del tutto conformista e accomodante, secondo la quale la colpevole — che era in partenza la « buona » delle due sorelle — viene punita, anche se per una colpa dell'altra, del resto una colpa di indole simile. Il film annoia, e questa è un'altra triste constatazione, su di un soggetto fabbricato apposta per tener desti e in punta di piedi; è realizzato sciattamente, ed è un rifugio nel passato, il che, lo si è detto, è un segno triste di mancanza di fiducia in quanto si fa e perfino nelle caratteristiche stesse — lo spettacolo, e con qualche idea, se è possibile — del proprio ambiente. Ed è curiosa la coincidenza per la quale un uomo di idee, appunto, quale Reisz, è arrivato a conclusioni simili, a risultati analoghi, a rispolverare il vecchiume, a puntare sulla impressionabilità dello spettatore, senza neppure strizzargli l'occhio con un cenno d'intesa. Ha un vantaggio Reisz, su Henreid, ed è quello di puntare di più sulle psicologie, di arricchirle di notazioni abbastanza acute in rapporto all'ambiente e alla scenografia; l'attenzione maggiore è rivolta al protagonista, impersonato da Albert Finney, il quale forse è il solo a divertirsi un po', e il solo di tutto il film a impegnarsi veramente a fondo, se non altro perché è uno dei produttori.

Il realismo inglese dei Reisz, dei Ri-

chardson, degli Anderson, cresciuto accanto all'ambiente culturalmente vivo e spregiudicato degli « arrabbiati » di Osborne, sta subendo una battuta d'arresto; i suoi film sono pochi, abbastanza trascurati dagli ambienti ufficiali (lo scorso anno gli organizzatori responsabili della cinematografia inglese ufficialmente ignoravano *Tom Jones,* e non avrebbero voluto inviarlo a Venezia), i suoi registi evidentemente faticano a resistere alle tentazioni dell'industria. Ma credere di andare incontro al pubblico con deviazioni del genere de *La doppia vita di Dan Craig,* al limite fra il patologico e l'inutile, che alla fine si inseriscono proprio nell'arco di quei prodotti fatti soltanto per addormentare le coscienze dello spettatore e impedirgli i ragionamenti, o per lo meno farglieli dimenticare, è veramente troppo. Le conclusioni sono prevedibili, e sia ... le conclusioni del film sia quelle a cui tale stato di cose può portare.

Chi giace nella mia bara? e *La doppia vita di Dan Craig* sottolineano infatti anche la saturazione delle « scoperte » di un tempo, da un lato, la loro definitiva improduttività. Una volta, un film con Bette Davis « in due parti », e un film volutamente terrificante come quello inglese (la prima edizione fu interpretata da Robert Montgomery e da Rosalind Russell), avrebbero probabilmente suscitato ondate di entusiasmo, avrebbero attratto maree di spettatori. Oggi sono due film che si trascinano stancamente nelle sale di prima visione, e che a fatica e quasi mai arrivano alle altre. Non siamo mai stati teneri con le preferenze del pubblico, con le scelte, con le deduzioni ricavabili dalle sue adesioni e dai suoi rifiuti, deduzioni spesso contraddittorie, ingiustificate, inesatte, ingiuste. Tuttavia viene da pensare che qualche volta anche gli insuccessi e i successi commerciali abbiano, non solo una loro logica, ché c'è sempre una logica, anche nei casi spiacevoli, ma proprio una loro misura dei tempi e delle qualità, una misura di tendenze morali, di interessi sociologici. E questo discorso vale anche per i film di Henreid e di Reisz che, a modo loro, vengono a far parte del clima e delle necessità e delle remore del nostro tempo, delle sue componenti negative e positive.

Vanno ricordati anche gli altri attori: Karl Malden e Peter Lawford in *Chi giace nella mia bara?* e Susan Hampshire, Sheila Hancock, Mona Washbourne ne *La doppia vita di Dan Craig.* Gli attori sono una forza del cinema americano e del cinema inglese a cui quello italiano e, in buona parte, quello francese, rispondono soltanto con pochi esempi, con ripetute standardizzazioni. La « civiltà dello spettacolo », la pulizia formale che è alla base delle vere industrie, la scuola e l'impegno professionale sono in fondo tra gli elementi principali di favorevoli prospettive di rinnovamento, anche quando la perizia tecnica o la credibilità dei ruoli siano al servizio, come nei casi di oggi, di riprovevoli superficialità.

GIACOMO GAMBETTI

The Victors

(*I vincitori*)

R. e *sc.*: Carl Foreman - *s.*: dal libro « The Human Kind » di Alexander Baron - *f.* (Panavision): Christopher Challis - *scg.*: Geoffrey Drake - *m.*: Sol Kaplan - *mo.*: Alan Osziston - *int.*: George Hamilton (Trower), George Peppard (Chase), Eli Wallach (Craig), Vincent Edwards (Baker), Rosanna Schiaffino (Maria), James Mitchum (Grogan), Maurice Ronet (tenente francese), Joel Flateau

(Jean-Pierre), Jeanne Moreau (donna francese), Romy Schneider (Regine), Michael Callan (Eldridge), Peter Fonda (Weaver), Melina Mercouri (Magda), Mervyn Johns (Dennis), Albert Lieven (Herr Metzger), Marianne Deeming (Frau Metzger), Senta Berger (Trudi), Elke Sommer (Helga), Albert Finney (soldato russo), Tutte Lemkov (soldato) - *p.*: Carl Foreman (*p. ass.*: Harold Buck) per la Open Road - *o.*: Gran Bretagna, 1963 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Carl Foreman ha un passato che merita rispetto. Assegnato, durante la guerra, a quell'unità dei Signal Corps che, sotto la guida di Frank Capra, realizzò la famosa serie dei documentari di propaganda *Why We Fight?,* ebbe occasione di lavorare, specialmente alla moviola, con Anatole Litvak e John Huston.

Smobilitato nel 1946, Foreman strinse amicizia con un altro reduce, suo coetaneo: l'ex tenente Stanley Kramer che aveva deciso di dedicarsi alla produzione cinematografica. Fin da quel tempo Kramer aveva la mania dei « best-sellers »; acquistati i diritti di riduzione di *This Side of Innocence,* un mediocre romanzo di successo di Taylor Caldwell, era stato costretto a cederli perché il suo progetto era andato in fumo per mancanza di capitali. Verso la fine del 1947 ritentò il colpo assicurandosi i diritti di un gruppo di racconti di Ring Lardner e, con l'aiuto di due soci, costituì la Screenplays Inc. I due soci erano George Glass e il nostro Foreman che firmò la sceneggiatura di *So This Is New York,* diretta da Richard Fleischer e interpretato da Henry Here's Morgan e Rudy Vallee. Fu un fiasco, subito riscattato dal successo di *The Champion* (1949), anch'esso ispirato a un racconto di Lardner. Seguirono le sceneggiature di *Home of the Brave* (Odio, 1949), *The Men* (Uomini, 1950), *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1951), *Cyrano de Bergerac* (1950). Per quest'ultimo film Foreman lavorò anche come produttore esecutivo, a contatto di gomito con Zinnemann. « Durante la lavorazione di *High Noon* — ha dichiarato Foreman — sentii che ero pronto per dirigere la mia prossima sceneggiatura. »

Era in pieno corso, però, la « caccia alle streghe » macchartysta. In quello stesso anno Foreman, noto per le sue idee radicali, fu chiamato a deporre davanti al Comitato per le Attività Antiamericane. Il suo rifiuto di cooperare lo mise in urto con Kramer e Glass che, davanti al Comitato, aveva fatto « qualche nome ». Uscito dalla società, Foreman fu messo sulle liste nere e se ne andò in volontario esilio in Inghilterra dove, però, le liste mantenevano il loro effetto. Il contratto con cui nel 1953 era stato assunto dalla Rank fu sciolto per mutuo consenso: da Hollywood, dove la Rank aveva molti interessi, erano state fatte pressioni in quel senso. Dopo cinque anni di disoccupazione forzata, Foreman poté finalmente mettersi a lavorare allo scoperto come sceneggiatore e produttore. In questa veste collaborò a *La chiave* di Reed, *Il ponte sul fiume Kwai* di Lean, *I cannoni di Navarone* di J. Lee-Thompson.

È chiara la continuità tematica di questi tre film inglesi cui si possono riallacciare, nel suo periodo americano, *Odio* e, in modo più allusivo, *Mezzogiorno di fuoco*: la guerra e il suo spreco fisico e spirituale, la sua follia distruttiva, la sua assurdità.

A questo tema è ispirato, da questa ossessione è dominato, anche *I vincitori* che Carl Foreman, all'età di quarantott'anni, ha scritto, prodotto e diretto. Qual'è la lezione di questo film pacifista? La guerra, ogni guerra, grande o piccola, giusta o ingiusta, degrada i vincitori quanto i vinti e

ha in se stessa i germi per un altro conflitto. L'episodio conclusivo del soldato sovietico ubriaco e del GI Joe che s'incontrano di notte tra le macerie di Berlino devastata e che per uno stolido puntiglio s'azzuffano e si scannano a vicenda è fin troppo scopertamente emblematico. Per dimostrare il suo assunto, Foreman ha dato come filo conduttore a questa sua saga ordinata in episodi le peripezie di una squadra di fanteria dell'esercito americano sui vari fronti della guerra in Europa, dallo sbarco in Sicilia sino all'occupazione di Berlino, accumulando atrocità e storture.

È una grossa delusione *I vincitori*. Se, come sceneggiatore, Foreman aveva dimostrato in passato di avere più coraggio ideologico che talento narrativo, come regista conferma i dubbi che già *I cannoni di Navarone* autorizzavano in larga misura: che sia un pensatore di poco momento, un campione di stenta oratoria, un rètore senza splendore.

Sarebbe facile demolire il film analizzando gli episodi peggiori. Tra l'insopportabile tenerume della sosta in un incredibile villaggio siciliano con una Schiaffino ancor più incredibile e l'insignificante truculenza del duello finale all'arma bianca, tra il patetismo zoofilo dell'uccisione del cagnetto e il clima da romanzo ungherese prebellico dell'episodio della borsanerista polacca, non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Anche la denuncia dell'odio razzista non riesce a trovare un'espressione adeguata: la violenza dell'aneddoto appare gratuita come, sia pure in modo meno irritante, nell'episodio dell'ufficiale francese che sadisticamente fa massacrare un gruppo di soldati tedeschi disposti alla resa.

Basta esaminare quel che è, a giudizio di molti, una pagina vigorosa di suggestivo rilievo figurativo: la fucilazione del disertore americano, il giorno di Natale, sullo sfondo di un desolato paesaggio nevoso. Non importa se Foreman s'è ricordato della sequenza analoga di *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria). La scena è preparata bene, con annotazioni esatte e un senso accorto di « suspense » ma a Foreman, come al solito, non basta dire; deve ripetere. Non gli basta convincere; deve stravincere. Inzeppa così la colonna sonora di canzoni natalizie, mette ad alto volume la voce di Frank Sinatra che canta *Have Yourself a Merry Christmas* e finisce coll'impantanarsi nel più bieco sentimentalismo.

In un articolo autobiografico, pubblicato su « Films and Filming » (settembre 1963) Foreman scrive: « Ho tentato di raccontare la vicenda semplicemente e con dignità, evitando molti effetti che oggi vanno per la maggiore e diverse tecniche di linguaggio che, secondo il mio bizzarro e vecchio modo di vedere, trovo irritanti, pretenziose e inopportune. »

Come *I vincitori* dimostra, Foreman preferisce raccontare secondo la vecchia formula naturalistica che tanto garbava ai produttori di Hollywood: « Mostra quel che stai per fare, mostralo mentre sta accadendo, e poi mostra che è accaduto. »

Può sembrare un facile motto di spirito ma di tutto il film rimane nella memoria soltanto un curioso frammento di cinegiornale: la bottiglia di champagne che la signora Truman non riesce a rompere contro la fiancata di una nave.

MORANDO MORANDINI

Sunday in New York
(*Una domenica a New York*)

R.: Peter Tewksbury - *s.*: dalla commedia di Norman Krasna - *sc.*: Norman Krasna - *f.* (Metrocolor): Leo Tover - *m.*: Peter Nero - *scg.*: George Davis e Edward Carfagno - *mo.*: Fredric Steinkamp - *int.*: Jane Fonda (Eileen Tayler), Cliff Robertson (Adam Tayler), Rod Taylor (Mike Mitchell), Robert Culp (Russ Wilson), Jo Morrow, Jim Backus - *p.*: Everett Freeman per la Seven Arts - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Questo primo film di Peter Tewksbury, regista di estrazione televisiva, s'inserisce in quel filone di commedie, apparentemente spregiudicate, di argomento sessuale (le chiamano « sex-oriented comedies ») che, provenienti quasi sempre dai palcoscenici di Broadway, sono da qualche tempo di moda a Hollywood.

Ci riferiamo allo spigliato *Alle donne ci penso io,* al rugiadoso *Prendila, è mia,* al bieco *Sotto l'albero yum-yum,* all'interessante *Rodaggio matrimoniale* (l'unico copione leggero di Tennessee Williams). Alludiamo alla serie dei film di grande successo con Doris Day, lentigginosa vergine a vita, il cui ultimo esempio è *Fammi posto tesoro.*

L'autore è, questa volta, Norman Krasna, vecchia volpe di Broadway, che ha curato personalmente la riduzione cinematografica della commedia. Al centro dell'intrigo è Eileen, graziosa, maggiorenne e illibata fanciulla di Albany che è, se abbiamo bene inteso, il capoluogo dello Stato di New York, non la cittadina del Kentucky né del Missouri né dell'Oregon. Eileen è scontenta dei maschi suoi compatrioti. Con una monotonia desolante, pensano e vogliono, tutti, la stessa cosa. Dopo i primi approcci, i soliti convenevoli, le tradizionali divagazioni cominciano tutti con una sonda rituale: la barzelletta sporca.

La barzelletta è quella che, nel gergo degli schermidori, si chiama una presa di ferro cui segue l'a fondo cioè il passaggio all'azione diretta. In questo modo a Eileen hanno fatto venire il complesso dell'illibatezza. « Credo di essere l'unica maggiorenne vergine di tutti gli Stati Uniti! » si sfoga con il fratello Adam, pilota civile, che, pur essendo un esperto navigatore in materia di passaggi prematrimoniali, la rincuora, incitandola a proseguire sulla difficile ma encomiabile strada della sua agguerrita verginità. A riprova della sua fraterna solidarietà, le giura — con una riserva mentale degna, nella sua sottigliezza, di un Gesuita del Settecento — di non aver mai dormito con una ragazza. (Spiega alla fine del film, di non essere stato spergiuro: a letto con le ragazze va ma senza dormire. *Et pour cause ...*).

Sembrano lontani i tempi — e non sono passati che dieci anni — in cui *La vergine sotto il tetto* di Preminger, sicuramente non più audace di questo copione di Krasna, non riuscì a ottenere il visto di censura soltanto perché nei dialoghi si faceva uso di parole severamente bandite come « vergine » e « incinta ». Sembrano lontani ma poi s'avverte che la disinvoltura è illusoria, la spregiudicatezza di natura esclusivamente verbale cioè nominalistica e, grattata la vernice, la sostanza è la medesima. Cambiano i tempi e i costumi ma, come diceva Elmer Rice, l'attrice giovane del film hollywoodiano non perde mai la verginità, nemmeno quando diventa madre. Sullo schermo la nascita è provocata soltanto dal matrimonio come se la marcia di Mendelssohn possedesse inarrestabili principî generatori.

Una domenica a New York è un garbato prodotto di intrattenimento

con qualche frangia di rispecchiamento sociologico di indubbio interesse per un osservatore dei costumi americani. Di impianto teatrale, il suo meccanismo stenta a mettersi in moto anche se la macchina da presa di Tewksbury non manca né di grazia né di leggerezza nell'inseguire i due protagonisti nei dintorni del Central Park. Una volta, però, che il quartetto dei personaggi è riunito, permettendo lo svolgimento della partita degli equivoci, il divertimento è assicurato. Dura poco, però, ché la conclusione, in linea con i canoni dello « happy end », appare deplorevolmente sentimentale. Peccato. Un'oncia di coraggio avrebbe aggiunto sale all'intrigo.

Dell'esordiente Tewksbury si può dire, per ora, che conosce il suo mestiere, ha gusto e sa dirigere gli attori. Insieme con *Rodaggio matrimoniale,* questa è la prova migliore di Jane Fonda. Per noi la sua vocazione alla commedia è chiara: ha scatto, estro, malizia e un'insolita consapevolezza della propria femminilità. Bisogna dire che qui è in buona compagnia. Cliff Robertson è un attore in maturazione; qui esistono le premesse della sua eccellente interpretazione di *The Best Man* in cui riesce a sostenere il confronto con Henry Fonda. Nonostante le apparenze, Rod Taylor (*Gli uccelli*) è commediante di ammirevole efficacia: non bisogna scambiare per legnosità la sua misura recitativa.

MORANDO MORANDINI

Los olvivados

(*I figli della violenza*)

R.: Luis Buñuel - *s.*: Luis Buñuel e Luis Alcariza - *f.*: Gabriel Figueroa - *scg.*: Edward Fitzgerald - *m.*: Gustavo Pittaluga (temi originali) e Rodolfo Halffter (arrangiamenti) - *mo.*: W. W. Claridge - *int.*: Estela Inda, Miguel Inclan, Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesus Garcia Navarro, Efrain Arauz, Sergio Villareal, Jorge Perez, Javier Amezcua, Mario Ramirez - *p.*: Oscar Dancigers per la Ultramar film - *o.*: Messico, 1950 - *d.*: Globe Films International.

« Durante i tre anni in cui stetti senza lavorare (1947-1949) — dichiarò Buñuel a un redattore della rivista messicana " Nuevo Cine " — ebbi il tempo di percorrere da un estremo all'altro Città del Messico e la miseria di molti suoi abitanti mi impressionò. Decisi, dunque, di girare *Los olvivados* sulla vita dei bambini abbandonati e, per documentarmi, consultai pazientemente gli archivi di un riformatorio. La mia storia si basa, perciò, su fatti reali. Cercai di rappresentare la triste condizione dei poveri ma senza abbellirla, perché odio la retorica sul " bel ' carattere dei poveri ».

Dramma sociale, dunque. Insieme con *Los hurdes* (1932), *Los olvivados* (1950) è il film più sociale del regista di Calanda. Come suggerisce il breve prologo, Mexico è una grande città ma anche « la » grande città; la storia, anzi le storie che il film racconta riguardano anche New York e Parigi, Tokio e Londra, ogni posto del mondo dove la miseria uccide l'uomo, impedendogli di vivere da uomo.

Il film ha una struttura singolare. I personaggi sono numerosi, raccolti in tavole separate, legate tra di loro meno da legami di logica drammatica che da corrispondenze interne di un destino comune. La storia di Pedro e quella del cieco non s'inseriscono mai; il piccolo, patetico Oquitos attraversa il film senza influire sul destino di nessuno; il rapporto tra Jaibo e la madre di Pedro è una parentesi che

Buñuel chiede subito. Eppure nulla di meno frammentario, episodico, didascalico di questo film sembra — ed è — un blocco narrativo di compattezza granitica come se la giustapposizione dei personaggi e delle storie ne rinforzasse il valore di denuncia sociale, imprimendogli un'oggettività che, forse, una struttura drammatica più organica avrebbe diminuito.

È una struttura coerente alla misura, alla mancanza di compiacimenti, al pudore con cui Buñuel espone l'atroce brutalità delle azioni in un crescendo quasi parossistico. Su questo punto André Bazin ha ragione: « È assurdo rimproverare a Buñuel un gusto perverso della crudeltà ... Ma la crudeltà non è di Buñuel, egli si limita a rivelarla nel mondo. Se sceglie il più atroce, è che il vero problema non è di sapere che esiste anche la felicità ma fino a che punto può giungere la condizione umana nell'infelicità; è di sondare la crudeltà nella creazione ».

In altre parole, il parossismo è nei fatti, non mai nel modo con cui sono rappresentati. Basti un esempio minore e marginale, il brevissimo episodio nel quale Pedro è adescato da un elegante ed equivoco borghese. È una scenetta muta, ripresa attraverso una vetrina: la precisione del tratto è atroce ma lo schizzo è così rapido e leggero che suscita persino il sorriso.

Ma accogliere *Los olvivados* soltanto in chiave sociale, significherebbe diminuirlo. Non ha torto Jean Sémoulué quando scrive: « Esteriormente il film stigmatizza l'esistenza della miseria: profondamente denuncia la miseria dell'esistenza ». Ascoltate l'imprecazione del cieco: « Finiranno tutti così. Sarebbe meglio ucciderli prima che nascessero ». E l'avvertimento meno iroso ma, proprio perciò, ancor più terribile, del padrone della giostra ai bambini che la fanno girare: « Vi riposerete quando sarete morti ».

Soltanto se si prende coscienza di questa dimensione tragica (« La tragedia è la messa in scena di un sacrificio umano » - Malraux) si possono capire certe svolte del film, dominate dall'importanza del caso. Scrive il critico messicano Octavio Paz: « Il caso che regge le azioni degli eroi di questa storia ci si presenta come una necessità assoluta che, tuttavia, avrebbe potuto essere evitata. (Perché non chiamarlo, allora, con il suo vero nome, come nella tragedia: il destino?). Spogliato degli attributi soprannaturali, il vecchio fato si rimette in marcia ... non è sufficiente che la società, la storia o le circostanze si dichiarino ostili agli eroi perché la catastrofe avvenga: è necessario, invece, che le sue determinanti coincidano con la volontà degli esseri umani posti in gioco ».

Perciò *Los olvivados* si distacca dagli altri film celebri sull'infanzia abbandonata, lontano sia dall'ottimismo sociale di *Verso la vita* di Ekk sia dalle effusioni liriche di *Sciuscià* di De Sica. Ne fa testo l'episodio di Pedro che, mandato fuori dal centro di rieducazione, non può farvi ritorno perché è stato derubato da Jaibo. Buñuel sfugge così all'« impasse » di una critica dall'interno sia dei sistemi sociali di rieducazione sia della fiducia nella loro efficacia perché mira a una nozione maggiore di ingiustizia e d'infelicità. Sotto le apparenze del dramma sociale Buñuel esprime la sua riflessione sulla condizione umana al di là delle contingenze sociali.

Una verifica di questa tesi è reperibile nelle sue stesse intenzioni: « Se avessi potuto realizzare *Los olvivados* come volevo — ha dichiarato nell'intervista dianzi citata — sarebbe risultato un capolavoro. Desideravo inter-

rompere il racconto naturalista con alcuni inserti irreali ma dovetti limitarmi ai sogni. Una di queste visioni doveva essere la seguente: nella scena in cui Jaibo uccide il suo amico, la macchina da presa si stacca dal terreno e riprende la struttura in acciaio di un edificio in costruzione. Lì, su uno degli ultimi piani, c'è un'orchestra di cento professori che apparentemente suona una sinfonia ».

Il sogno di Pedro e il cane rognoso che attraversa il delirio di Jaibo in agonia sono proiezioni della realtà più che creazioni oniriche; sono immagini soggettive che, per la loro atrocità, si allineano, e quasi si confondono, con quelle oggettive della vicenda. In Buñuel il surrealismo è un modo per raggiungere il fondo della realtà, per arricchirne la rappresentazione di una dimensione più profonda e segreta.

MORANDO MORANDINI

I documentari

Gli animali

Francamente da Frédéric Rossif, autore di *Vincitori alla sbarra* e di *Morire a Madrid,* ci aspettavamo qualcosa di meglio, o almeno di diverso. Rossif è un bravo documentarista, e il bravo documentarista può essere disposto a soggetti di ogni genere, dal ghetto di Varsavia alla guerra civile spagnola agli animali, appunto. L'importante, per lui, per il tono del suo lavoro, dovrebbe essere proprio il mantenersi fedele a un certo tono di spregiudicatezza, di novità, di originalità delle idee, magari di polemica, di desiderio di ricerca e di approfondimento. Ed è proprio tutto questo, invece, che ne *Gli animali* manca. Cosa rimane? Un documentario piuttosto disordinato, come materiale, come scelta di argomenti e di montaggio; che è attento, col teleobiettivo, alle ricerche curiosistiche e di colore più strambe e più inconsuete, ma che perde di vista qualsiasi valore unitario, qualsiasi ricostruzione ragionata di un ambiente o di un clima.

In sostanza, i risultati che Rossif vuole perseguire sono tre: riprendere, di certi animali, le movenze più strambe e più divertenti, le situazioni più buffe e più impossibili; polemizzare con « gli uomini » considerandoli cattivi, anzi *più* cattivi, *più* crudeli, dediti alla caccia e allo sterminio, ribelli alla legge della natura; sorprendere e eventualmente urtare gli spettatori con momenti di brivido e di tensione drammatica, mostrare con crudeltà morti, sterminii, uccisioni. Rossif ottiene, in varia misura e in diverse circostanze, tutte e tre i propri scopi, ma in nessun modo il suo è un lavoro originale, in ogni occasione egli è sempre stato preceduto almeno da Sguridi e da Disney, i cui documentari sulla natura hanno da tempo esaurito ogni possibilità di innovazione, su quel cammino e con quegli obiettivi. È così, dunque, che *Gli animali* è in sostanza un film noioso e pressoché inutile, anche se non mancano le bravure di carattere tecnico, i risultati abbastanza interessanti di una ricerca d'archivio accurata, ma senza eccessivo entusiasmo, ancora una volta.

Quattro documentari di E. G. Laura

Alla ricerca di Franz Kafka, Le torri di Praga, Le marionette ceche, Lo Spielberg sono quattro documentari realizzati da Ernesto G. Laura in Cecoslovacchia, e mostrano un preciso interesse dell'autore verso un paese

affascinante per cultura e per tradizioni. I documentari di Laura non entrano nel merito di nessun particolare discorso politico, e non è questa la direzione del suo lavoro, almeno per ora. Presentano, in ogni modo, alcuni temi, tali da orientare le scelte di un turista non frettoloso, da soddisfarne, in quelle direzioni, certe curiosità, certe non inutili ricerche. Il primo è a mio parere il migliore, dà abbastanza bene l'idea dell'ambiente in cui il personaggio è vissuto, del clima e della città; le ricerche degli itinerari poetici e umani di Kafka avvengono con cura, con la pazienza di una ricostruzione affettuosa e calda, che informa e che nello stesso tempo ambienta e rappresenta. Un difetto è la qualità del commento, scritto da K. M. Wallò, alquanto enfatico e retorico, anche fuori dal tono stesso delle immagini, e che tralascia le notizie per star dietro a supposte notazioni « poetiche ».

Le torri di Praga e *Le marionette ceche* sono lavori di ispirazione più modesta e di minori esigenze; due documentari informativi, attendibili quanto senza pretese. Il secondo tuttavia, all'inizio, sembra promettere di più di quanto mantiene, mettere a fuoco più argomenti di quanti poi non riesca a svolgere. È un po' l'impressione che si ha anche con *Lo Spielberg,* veramente un argomento, questo, ricco di spunti e di idee, alcuni dei quali, però, rimangono in second'ordine o sono appena citati di sfuggita. Forse si sarebbe potuto con più vantaggio metterne a fuoco uno solo e poi approfondire quello: l'impegno che Laura dimostra permette comunque di sfiorare con rapidità ma con vera emozione il clima di ricordi e di drammi che lo Spielberg rievoca nelle sue tragiche torri.

Tre film di « repertorio » sulla guerra

Il discorso sui film di « repertorio » (o di « montaggio », come si dice, riguardo al momento centrale in cui questi film nascono e si compongono) è sempre aperto. Su cosa siano, cosa valgano, a cosa servano. Ne abbiamo visti tre, di recente, che coprono, in differenti prospettive e misure, all'incirca gli stessi anni della nostra storia recente. L'uno, *Giorni di furore,* tiene un atteggiamento genericamente elogiativo, anche se abbastanza preciso nella documentazione, verso gli avvenimenti che espone, il sorgere e la fine del fascismo in Italia e il movimento della Resistenza; l'altro, *Il Piave mormorò...,* non è certo un film militarista, ma si limita, con immagini forti e un commento invece discutibilissimo, alla esposizione delle vicende del fronte, nella guerra '15-'18. L'ultimo, *Gott mit uns,* è un atto d'accusa al popolo tedesco, che non ha mai tralasciato occasione per schiacciare l'Europa, o tentare di farlo, da troppi decenni in qua. Ognuno ha degli aspetti positivi, tutti assieme forniscono un quadro delle tendenze morali e anche psicologiche del mondo di oggi, verso le fondamentali esperienze del nostro immediato passato. Ma uno, *Gott mit uns,* appassiona e impegna, pro o contro, fa prendere posizione, e rifiuta i mezzi toni: se il film di repertorio ha veramente un valore, un significato, un peso morale, è quello di sottolineare delle responsabilità, e di imporle, è quello di essere, su tutti gli altri, potendolo, per tecnica e per dimensioni, uno degli esempi più accettabili di film « civile ».

* * *

Realizzato con materiale rintracciato nelle cineteche e presso i cinegiornali italiani, francesi, tedeschi, sovietici, inglesi, *Giorni di furore* è un film tutto piemontese, realizzato da una équipe composta da uomini della Resistenza (Isacco Nahoum, il noto « comandante Milan », Gianni Dolino, segretario del circolo della Resistenza di Torino), da due operatori (uno dei quali, Alfieri Canavero, è l'autore della bella fotografia di un film importante quanto sfortunato, *La pattuglia sperduta*), da due scrittori quali Calvino e Spriano, da un musicista del timbro di Liberovici. Si tratta di una produzione condotta a termine grazie alla costituzione di una forma di cooperativa e ispirata, a grandi linee, alla « Storia » di Roberto Battaglia.

Il ventesimo anniversario dei primi moti di rinascita nazionale e popolare, dopo la caduta del fascismo e prima della fine della guerra, ha visto il rifiorire di iniziative cinematografiche nell'ambito delle quali *Giorni di furore* cerca di ripercorrere, sotto nuova veste, alcune delle tappe fondamentali di altri film. Ma credo che il campo del film di repertorio sia fra i meno disponibili, sotto l'aspetto della novità e della moltiplicazione dei progetti e degli esempi. Cioè, si possono fare venti film su una stessa storia d'amore o su uno stesso avvenimento storico, film realistici o film di fantasia, ma non si possono fare venti o forse neppure cinque film di repertorio, sul medesimo periodo storico, senza che l'uno o l'altro risultino per forza di cosa superati o inutili, pleonastici o limitati. *Giorni di furore* viene dopo ben tre film dedicati a Mussolini, i quali più o meno, con migliori o peggiori risultati, ripercorrevano le medesime tappe; viene dopo i film su Hitler, sui cinquant'anni d'Europa, e necessariamente molto del suo materiale è già stato usato nell'uno o nell'altro. E allora? Allora, c'è una strada per differenziare due film che si giovino di brani spesso simili, o che trattino comunque uno stesso argomento, con immagini oggettivamente preesistenti, ed è quella del commento, è chiaro, quella di dar corpo al un commento che prenda posizione o sul piano politico o sul piano umano, o che non voglia prendere posizione e non voglia dire nulla di particolare, magari per distinguersi, anche in questo caso.

L'arco del racconto comincia nel '22, quindi tocca quasi tutti i momenti fondamentali del regime fascista, fino agli scioperi del '43 e poi alle incalzanti vicende dei due anni successivi. Dall'Italia si passa poi a tutta l'Europa infiammata dalla guerra nazista, alle pianure russe messe a ferro e fuoco, bruciate in assoluta desolazione, ai campi di concentramento dove gli stessi aguzzini filmavano, o per curiosità o per scopi « scientifici », immagini terribili di morte e di depravazione umana. La prima parte è frettolosa e disordinata, la seconda più compatta. È un film che soprattutto esalta la Resistenza, d'accordo. Ma le accuse al fascismo sono date per sottintese, e quali sono? Quali le prospettive secondo cui il fascismo è giudicato?

L'intento del film è chiaramente celebrativo: si glorifica la lotta partigiana in tutte le sue difficoltà e nella sua importanza determinante per la liberazione nazionale. La tesi però

cancella dalla storia i drammi, gli errori, le ombre, le contraddizioni che invece, proprio anche sul piano storico, valorizzarono ancor più il risultato finale dell'intero movimento. Ecco perché un atteggiamento genericamente « contrario » è perfino scontato, e non offre nessun elemento per una discussione sul serio approfondita, nessun mezzo per andare avanti.

È ciò cui ho accennato più sopra sull'essere la chiave del commento quella fondamentale, in questi casi, al di là di una certa invenzione del montaggio, di un certo significato degli accostamenti. Quelli di Italo Calvino e di Paolo Spriano non sono nomi di secondo piano, né di uomini « non-impegnati », anzi. Ma il loro tono è assai più generico, mentre vuole glorificare, assai più letterario, di quello di Franco Fortini per *All'armi, siam fascisti!,* tanto per citare un esempio: un testo che seguiva una sua strada, senza dubbi e senza incertezze, accettabile o meno, ma senz'altro autonoma e unitaria, diritta e sicura di sé sul piano di posizioni responsabili e qualificate. Il che invece manca a *Giorni di furore,* e non a caso il film non scuote il pubblico, in un senso o nell'altro, ed è passato inosservato, quasi anonimo e oscuro, mentre il suo scopo era certamente anche quello, al contrario, di risvegliare le coscienze, avendone riscontrata l'opportunità, e di celebrare con una forte carica emotiva avvenimenti ispirati proprio alla concretezza drammatica della realtà.

* * *

La « grande guerra ». Il cinema italiano ha affrontato rarissimamente questo tema, che pure è uno dei più vivi e dei più interessanti e complessi, nella nostra storia recente, e fra i più ricchi di prospettive e di sfaccettature sotto ogni punto di vista. Il cinema italiano ha sempre pressoché trascurato tutti gli avvenimenti di carattere epico-avventuroso, nel senso migliore, che invece costituiscono uno dei punti di forza, ad esempio, del cinema americano, contribuendo a popolarizzare, anche all'estero, la formazione di una intera nazione, a sottolinearne le glorie e la grandezza, anche raccontandone le traversie e le difficoltà. Oltre al film di Monicelli, che cos'altro rimane, di interessante, sul '15-18? Ora D'Incerti e Guerrasio, esperti nel materiale di repertorio, nelle ricerche d'archivio e nel lavoro tecnico e documentaristico, hanno raccolto, ne *Il Piave mormorò ...,* cogliendo l'occasione del cinquantenario, molto materiale che i vari altri film di montaggio degli ultimi tempi avevano finora abbastanza trascurato. Quasi tutto l'arco del fronte italiano, dallo Stelvio al mare, per cinquecento chilometri, è illustrato con brani di reportarges che operatori di guerra e di attualità ripresero in condizioni difficilissime, a costo qualche volta della vita. E si tratta di film, almeno per me, in gran parte inediti, densi di efficacia drammatica, riportati, inoltre, all'attuale velocità di scorrimento da una speciale tecnica che ha tolto i tipici movimenti accelerati delle pellicole mute, così forieri di involontario umorismo.

La successione degli avvenimenti è rispettata nell'ordine cronologico, secondo alcuni capitoli fondamentali: « l'intervento », « in alta montagna », « la strafe expedition », « la battaglia di Gorizia », « la guardia sul Carso e sul Cadore », « la battaglia della Bain-

sizza », « Caporetto », « la battaglia d'arresto e la riscossa », « il Piave », « Vittorio Veneto »; all'interno è inserito un capitolo, « sul mare e nel cielo », che riprende il discorso a linee alterne, sovrapponendosi agli altri avvenimenti e che confonde un po' le idee e i tempi. Ogni momento è documentato con attenta indagine, assai vicina agli uomini e alle loro dure fatiche, ci sono i visi e le esecuzioni di Battisti, Finzi, Chiesa; le dure marcie degli alpini sull'Adamello; l'incontro del Duca d'Aosta coi combattenti della sua terza armata; l'impresa di D'Annunzio su Vienna, con un'aria di impensabile cavalleria antica (il lancio di manifestini tricolori e un messaggio: « potevano essere bombe ... »). Ci sono anche degli accenni, nelle immagini e una volta o due — un po' frettolosamente — nel commento, su alcuni contrasti dei capi, su alcuni dolorosi retroscena (a Gorizia, a Caporetto) che ai soldati costarono ulteriori sacrifici e nuove vittime, e ai comandi momenti di incertezza e di gravose responsabilità.

Dove però il film è manchevole è nella sovrabbondanza delle musiche, in molte sonorizzazioni, nell'aggiunta di rumori, di suoni, di voci perfino, che impoveriscono la stessa qualità delle immagini e le rendono più comuni. Soprattutto, mentre raggiunge in diversi momenti una sua forza epica, tuttavia non ha i perché, non ha entroterra di alcun genere, né sul piano interno né sul piano internazionale; non sono approfondite le circostanze storiche o anche soltanto di cronaca in cui gli avvenimenti bellici si verificarono. Il film è tutto sul fronte, e qui è il suo pregio, ma anche il suo limite, perché non c'è profondità di respiro e di indagine. Il commento (letto da Nando Gazzolo, con una voce un po' troppo piena di sé) è stato scritto da D'Incerti e da Guerrasio sullo stesso tono di serena superficialità, di apparente impegno, ma sostanzialmente di non-responsabilità e di non-decisione. Ha anche forti mende di letterarietà e di intellettualismo, la commistione coi brani di scrittori della « grande guerra » suona spesso un po' falsa e casuale.

In sostanza, malgrado le qualità che si sono segnalate, è anche questa, sulla « grande guerra », una occasione perduta, per un discorso organico e articolato. Rimangono il fascino e la suggestione del vero sacrificio di combattenti che credevano con entusiasmo a quanto facevano, che lottavano con tutte le loro forze e con totale adesione proprio per l'ultima guerra risorgimentale, contro truppe di gran lunga superiori per mezzi e per organizzazione. È qualcosa, siamo senz'altro al rifiuto della crudeltà della guerra, ma non è tutto quanto si deve e si può chiedere, oggi, a un profilo di quegli avvenimenti, in anni cruciali, come oggi ben si sa, per tutta la storia contemporanea d'Italia e d'Europa.

* * *

Nel gennaio 1945, il giorno dell'Epifania, mentre Roma, fortunata lei, era già stata liberata da sei mesi e due giorni dall'occupazione nazista, e godeva i frutti tumultuosi ma liberi del dopoguerra, al di là della linea gotica dominavano ancora tedeschi e fascisti. In quei mesi la gente viveva nelle cantine, nelle città e nei paesi della Romagna e dell'Emilia che erano alle immediate retrovie del fronte, a poche decine di chilometri dal grande

confine che vedeva americani, inglesi, polacchi da un lato, e tedeschi dall'altro. Di giorno e di notte arrivavano le bordate dei cannoni, di giorno e di notte le incursioni aeree, i ricognitori, i bengala, il mercato nero, la miseria, la fame. E soprattutto, di giorno e di notte, mentre gli uomini si nascondevano nelle campagne, quando era possibile, sui monti, o in casa, nei solai, nei ripostigli, perché altrimenti avrebbero affrontato la deportazione o il carcere o la morte immediata, e mentre intere famiglie vivevano nelle cantine, si udiva il passo secco e terribile, di morte, delle scarpe chiodate dei soldati tedeschi, sui marciapiedi, i piedi sulle finestre delle cantine, gli spaventosi canti ritmici, si ascoltavano le urla delle feldgendarmerie, nelle strade deserte che risuonavano di una eco lunga e dolorosa come un lamento. Io ricordo i tedeschi così, durante la guerra. Fra gli altri mali, e lo sento come un male, a me la guerra ha portato questo; sono convinto che si tratta di uno stato d'animo astorico e emotivo, che per giustizia non dovrebbe essere durevole, forse. Ma sono strade deserte che risuonavano di una sensazione assoluta, giustificata e immutabile, perché fa ormai parte di me, ha inciso troppo profondamente su diciannove mesi della mia vita, in un'età in cui ogni mese conta per anni, e con circostanze e con avvenimenti ognuno dei quali del peso di una vita. Decine di fatti, centinaia di impressioni, di ricordi concreti, centinaia di cose davanti agli occhi. Come quel giorno dell'Epifania quando io vidi un camion di soldati tedeschi sghignazzanti saccheggiare poche cose rimaste a casa mia, una casa in parte già distrutta, bruciando e sterminando le masserizie. Per carità, le mie non sono state esperienze eccezionali, e non sono stati momenti di nessun eroismo, nessuna glorificazione. Migliaia di famiglie, centinaia di migliaia di persone hanno subìto mali analoghi, e di gran lunga peggiori, per non parlare di tutti coloro che hanno pagato con la vita. Sostengo però, e lo ripeto, la legittimità di uno stato d'animo, e come si possa, e si debba, in queste circostanze e di fronte a questi fatti, assumere una posizione netta, anche se parziale, anche se non pacata. Non è una questione di pacatezza, infatti, né di superare i risentimenti, né di essere obiettivi. Come si può essere obiettivi, avendo vissuto di persona e di dentro avvenimenti imposti dai vigliacchi, dagli esaltati, dai deboli che ci governavano, dall'esercito che ci vessava, e il cui motto, sulla cinghia dei pantaloni attaccata alla quale erano le bombe a mano, le pistole, le baionette, era « Gott mit uns », « Dio è con noi »? È un'offesa a Dio essere « obiettivi », in circostanze come queste, un'offesa ai morti, ai morti di ogni paese italiano, ai tre, agli undici, ai trecento, ai tremila di ogni paese italiano. Io credo, sono convinto che *Gott mit uns - Dio è con noi,* il film di montaggio realizzato da Fernando Di Giammatteo, vada visto e giudicato in questa prospettiva, che non cessa di essere critica per il fatto di essere emozionale e « partecipante » ai fatti che ha vissuto e a cui ora assiste. Le immagini di repertorio e di attualità che Di Giammatteo ha raccolto in tutta Europa, anche se non sono tutte inedite, costituiscono, dagli ultimi decenni dell' '800 a oggi, una precisa quanto spietata e irrimediabile condanna del militarismo germanico, dell'acquiescenza del popolo tedesco, della debolezza e dell'indifferenza del popolo tedesco verso le violenze delle sue dittature, verso i delitti dei capi e dei subalterni, una condanna documentata del malinteso spirito di supe-

riorità di un popolo invariabilmente portato alla sopraffazione degli altri popoli, a dominarli e a sopprimerli. D'altronde Di Giammatteo si è ispirato anche ai saggi di Heinz Abosch (« La Germania senza miracolo »), John Dornberg (« Germania schizofrenica »), Hans Kohn (« I Tedeschi »), Erich Kuby (« Germania provvisoria »), William L. Shirer (« Storia del Terzo Reich »), Evgheni V. Tarle (« Storia d'Europa »), Alan John Percival Taylor (« Storia della Germania »).

Gott mit uns è uno dei film di montaggio che preferisco, ma soprattutto è sulla strada più giusta, per un film di montaggio: ha l'impronta di una volontà, di una presa di posizione, ha qualcosa da dire, da sostenere, ribadisce che il popolo tedesco, durante l'ultimo secolo, « ha periodicamente e regolarmente », come ha scritto Giulio Cesare Castello, « turbato l'ordine e la pace europea, trascinando gli altri popoli in guerre inutili e rovinose ». Non si tratta, non vuol essere dunque, questo, un film storico, né una raccolta di cronache, ma un atto d'accusa, un pamphlet che non devia mai dalla linea iniziale, che utilizza e ordina il materiale disponibile — quello di attualità, quello di film (*Olympia* di Leni Riefenstahl), quello originale — tutto secondo le direttrici ideali e logiche ben precise assunte fin dall'inizio. Fin dai versi di Goethe, presentati nell'introduzione quasi come il marchio ideale a cui il film è ispirato: « Popolo maledetto! Appena in libertà / ti spezzi entro te stesso, ti spacchi in due metà. / Non ti bastò il destino, ora funesto ed or propizio? / Teutonico o tedesco non metti mai giudizio ». E la presuntuosa bestemmia, il coinvolgere Dio nelle imprese delittuose della guerra, fino alla scritta sul cinturone, non è casuale, fra i tedeschi. Più di un secolo fa lo storico Moritz Arndt « aveva scritto un catechismo per insegnare al guerriero germanico " come andare in battaglia con Dio al suo fianco "; sette giorni prima della resa l'ultimo capo del Terzo Reich, l'ammiraglio Karl Doenitz, aveva detto: " Dio non ci abbandonerà, dopo tante sofferenze e tanti sacrifici " ».

Il film è dunque, in tutti i sensi, consapevole e unitario. Mi sembra un po' lungo il brano da *Olympia,* il cui significato è chiarissimo; sono d'accordo pienamente sul finale, sul « poi », come ne *La lunga notte del '43.* A Di Giammatteo non interessa un discorso storico, né gli interessa la situazione dell'Europa, al di là di poche linee fondamentali, né le componenti che possono incrinare la ferrea dirittura della sua dimostrazione: tutto ciò allargherebbe il discorso, porterebbe a una maggiore problematicità, senza tuttavia annullare il principio fondamentale, senza eliminare le responsabilità di un popolo. E allora tanto vale parlare di queste responsabilità, rischiare l'accusa di razzismo: ma è anche vero che « sono cento anni che gli industriali, gli scienziati, gli uomini politici, gli operai, i soldati tedeschi — i tedeschi tutti insieme, settanta milioni al centro dell'Europa — vivono per conquistare, sottomettere e distruggere quel che è diverso da loro, chi non appartiene alla loro razza. Come vi si può chiedere di non aver paura, anche se sembrano, anche se sono allegri e pacifici, e se educati e cortesi vanno in giro per l'Europa, quelli dell'Ovest e quelli dell'Est, i giovani e i vecchi, gli uomini e le donne? ». Accusare e bollare i razzisti, non è razzismo, evidentemente. Mettere in guardia il mondo contro gli sterminatori degli ebrei e di tutto ciò che non rispondeva ai principii hitle-

riani non è razzismo, è opera morale e educatrice. Proprio mentre nel mondo, in Spagna, oggi un giornale scrive della « leyenda » di Auschwitz, e sottolinea che « el nùmero de judios muertos en la segunda guerra mundial fue inferior al millòn » (e se anche fosse ...?). Ecco, a proposito: la Spagna. I turisti tedeschi, non per niente, hanno trovato un nuovo mercato, più favorevole. In fondo, sull'Adriatico ci sono troppi ricordi, e c'è troppa gente che ricorda. Vadano tranquillamente in Spagna, fino a che troveranno amici ad accoglierli. E poi l'Italia è cattiva, fa ancora film sulla Resistenza, e se non ne fa riproietta quelli d'una volta, ne parla ancora, crede anche nella Resistenza, nell'ultimo episodio di *Paisà,* ne *Le quattro giornate di Napoli.* Proprio non vuol capire, non crea ai turisti l'ambiente favorevole; e allora vadano tranquillamente in Spagna, dove i giornali diminuiscono le cifre, per buona creanza.

« L'esercito-est è stato " denazificato ". Certo. Ma guardate le facce di questi perfetti soldati dentro gli elmi. L'esercito-ovest, quando gli alleati lo fondarono nel '55, aveva le parvenze della democrazia. Ma presto le cose cambiarono. Tornarono i generali nazisti, fu permesso di portare le decorazioni naziste, si accettarono in servizio le ex SS sino al grado di tenente colonnello ». Di Giammatteo non distingue fra Bonn e Pankow, e questo gli aliena alcune simpatie dell'estrema sinistra, la quale non può tirare il film dalla sua parte. Ed è giusto, perché *Gott mit uns* non è e non deve essere un film di parte. Ma è il prorompere di uno stato d'animo personale: non per niente, accanto a quelle di Sergio Fantoni e di Rolf Tasna, all'inizio e alla fine, la voce della speaker è dello stesso Di Giammatteo; è un intrattenibile « risentimento morale » (scrive ancora Castello, il quale su *Il punto* del 30 maggio ha dato del film un giudizio che condivido in pieno, nelle linee fondamentali). Non sono le lacune che contano, i momenti storici, come alcuni hanno detto, non messi in luce con esattezza, i contributi mancanti. Conta ad esempio riaffermare le responsabilità di tedeschi e fascisti in Spagna, riaffermare « che tutti i tedeschi sapevano che cosa accadeva nei lager. Erano centinaia i lager in Germania. Come potevano i tedeschi non sapere? ». Anche le trasposizioni di tempo servono a sottolineare le violenze degli uni e gli inarrestabili aneliti di libertà degli altri.

« La Germania che fa paura », scriveva Di Giammatteo sul n. 12/1962 di " Bianco e Nero ". « Non li capiremo mai. E forse non riusciremo a capire nemmeno le nostre reazioni nei loro confronti. Sappiamo che esse hanno una giustificazione storica inconfondibile, siamo in grado di esporla razionalmente. Ma esiste anche qualcosa di più profondo, di più drammatico che ci divide, e noi al massimo diciamo: " I tedeschi sono fatti così " ». Sono anche in queste parole le ragioni e i criteri di *Gott mit uns,* un film che, anche involontariamente, sarebbe snobistico, disumano e reazionario giudicare con un metro diverso da quello col quale è realizzato, con un metro che non tenga conto delle emozioni e dei fatti, quelli sì, fatti obiettivi e accaduti davanti ai nostri occhi. Qualcun altro farà un giorno, se ci riuscirà, un film storico, sul nostro secolo. Certo è che fra i film di oggi di repertorio nessuno mi ha commosso e mi ha fatto rabbrividire come questo: le sfilate naziste, sia dei soldati che degli operai con i badili, le parate militari, i discorsi di Hitler, che soltanto in Chaplin hanno l'identica forza e l'identico significato che nella

realtà, in un « negativo » di terribile forza umana, i canti, gli elmi e i passi sulle strade.

Rispetto a' *La lunga marcia per Pechino,* che Di Giammatteo realizzò nel '62 da due documentari sovietici, *Vittoria del popolo cinese* di Varlamov e *Cina liberata* di Gherassimov, *Gott mit uns* è migliore e più personale, mentre conserva la medesima scandita asciuttezza di commento e di musica (l'autore è Fausto Ferri, scomparso pochi giorni dopo averla ultimata), lo stesso vivo sapore anticonformista, nel prendere posizione, là soprattutto sul significato umano e corale di una rivoluzione voluta dai tempi, indipendentemente da ogni giudizio politico, che non c'era, qui sulle responsabilità oggettive di un popolo di « turisti, i quali potrebbero essere gli aggressori di domani, come altri ex turisti sono stati gli aggressori di ieri » (Castello). « L'esercito è stato " denazificato ". Certo. Ma guardate le facce di questi perfetti soldati dentro gli elmi »: a un dibattito sul film, un signore ha affermato, a proposito di divise, di avere avuto paura, in Germania, di un controllore delle ferrovie. E io gli credo, non è un modo di dire.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

ROBERT DOTY: *Photo-Secession-Photography as a Fine Art,* prefazione di Beaumont Newhall, The George Rastman House, Rochester, 1960.

The Day Books of Edward Weston - vol. I. Mexico, a cura di Nancy Newhall, Rochester-New York, 1961.

Nota Peter Pollack nella sua « Storia della fotografia » che nel 1902 il fotografo americano Alfred Stieglitz, all'apertura della mostra della « Photo-Secession », così enunciò uno dei punti del suo programma: « Pur di raggiungere lo scopo desiderato, è lecito intervenire sul negativo o sulla carta con qualsiasi mezzo ». E qualche anno dopo: « la fotografia non può certo gareggiare con i brillanti virtuosismi del pennello, ma in qualsiasi altra forma della realtà pittorica è superiore specialmente quando il colore sarà stato perfezionato ». Fu, lo Stieglitz (1864-1946), fondatore del gruppo di « Photo-Secession », che mirava a « tenere uniti gli americani dediti alla fotografia pittorica », e nel 1905 aprì le Littles Galleries, su progetto di Edward Steichen, al n. 291 della Quinta Strada di New York.

Il secessionismo fotografico americano sembrava ispirato dalle stesse idee di quelli europei. Si voleva, in sostanza, dare un indirizzo, inequivoco e ordinato alla fotografia pittorica americana fino a farle raggiungere un livello d'arte.

Alfred Stieglitz ebbe la sua divisa nel motto: « La fotografia è la mia passione, e la ricerca della verità la mia ossessione ». Come si esprime Beaumont Newhall nella prefazione alla monografia del Doty, egli consacrò tutta la sua vita a provare che la fotografia era un'arte, del tutto degna di incoraggiamento, aiuto, critica, presentazione adeguata, alla pari delle altre arti. Presto Stieglitz raggiunse una fama internazionale, ma il trionfo personale non era la sua vera mèta: egli « lottò per un ideale », incoraggiò la nascita di clubs, società artistiche e giornali specializzati. Se oggi negli Stati Uniti si è raggiunto, al pari di pochi altri paesi, una cultura fotografica di primo piano con i più alti risultati nel campo degli studi storici in siffatto campo, molto si deve alle iniziative di Stieglitz e della « Photo-Secession » da lui promossa. Ma Stieglitz non limitò il suo interesse alla espressione fotografica, ed alla critica della fotografia, attraverso le « Camera Notes »: cercò piuttosto di inserirla nel consesso delle arti, con la stessa dignità, e mirò a introdurre in America pittori e scultori che più tardi divennero famosi, orientandosi piuttosto verso coloro che non imitavano la natura, giacché per questi compiti

le possibilità della fotografia sembravano ormai più indicate.

Una documentazione completa sul movimento, con una parte illustrativa particolarmente ricca, è offerta dalla George Eastman House attraverso la pubblicazione che a « Photo-Secession » ha dedicato Robert Doty nella prima delle dense e ricche monografie di storia della fotografia edite dallo stesso Istituto di Rochester.

Anche « The Daybooks of Edward Weston - volume I, Mexico » a cura di Nancy Newhall, nel rendere omaggio ad uno dei maggiori fotografi americani, contribuisce anche ad illuminare la società e la cultura messicana degli anni venti. Contiene frammenti di diario precedenti al viaggio in Messico del Weston, nella parte prima, e i « Daybooks » messicani dall'agosto 1923 al dicembre 1924 nella parte seconda; i taccuini di California dal gennaio 1925 al novembre 1926 (parte quarta). Sono appunti sulla vita e su tutto ciò che è passato nella mente dell'artista, su qualsiasi argomento, non destinati alla pubblicazione; ma rappresentano anche qualcosa di altamente significativo e di assolutamente singolare nella storia della fotografia « Non è certo per sfuggire me stesso che sono diretto al Messico ... Con me stesso sono buon amico. Né vado a caccia di nuovi soggetti; i soggetti nuovi, se li vuoi, li hai sempre a portata di mano, fuori della porta di casa, dappertutto ... Sento che dovrà sostenere una battaglia, se vorrò evitare di essere trascinato dal pittoresco, dal romantico ».

Uno splendido corredo fotografico arricchisce il volume, di cui si possono trovare — come per « Photo-Secession » — ampi estratti nella sopra ricordata « Critica e storia della fotografia » di « Popular Photoplay ».

Sull'arte di Weston (1886-1958) ha detto Alfaro Siqueiros: « Nelle fotografie di Weston, l'ordito delle cose, le loro qualità fisiche sono rese con la più grande precisione: lo scabro è scabro, il levigato è levigato, la carne è viva, la pietra è dura. Le cose posseggono un peso e una proporzione ben definiti e sono poste a distanze esattamente determinate ... La bellezza di queste immagini westoniane è la bellezza fotografica ». E Diego Rivera: « Sono poche le espressioni plastiche moderne che mi hanno dato una gioia più dura e più intensa di quella che mi danno i capolavori così spesso prodotti da Weston ».

La sua esperienza messicana dovette influenzare anche Paul Strand (numero 1890), che la ripeté nel 1930-32 prima di realizzare con Zinnemann il film *Redes* (1935) noto in USA come *The Wave.*

MARIO VERDONE

Critica e storia della fotografia, a cura di Piero Racanicchi e Pietro Donzelli - Prefazione di Beaumont Newall e Giovanni Romano - Quaderni di « Photography », n. 2, Edit - Edizioni Tecniche, Milano, 1963.

Come informa Beaumont Newhall, direttore della George Eastman House, nella prefazione, si tratta di una raccolta di saggi di storia e critica della fotografia, già pubblicati nella edizione italiana della rivista « Popular Photography ». Sono, in maggioranza, fotografi americani o americanizzati, ai quali vengono aggiunti anche alcuni europei, tra i quali, in particolare, i tre italiani Giuseppe Cavalli, Anton Giulio Bragaglia, Giuseppe Primoli. (Molte altre zone interessanti la storia della fotografia restano, peraltro, in ombra).

Caratteristica del lavoro compiuto

in questa raccolta è la buona informazione. I saggi, cioè, scritti dal Racanicchi, si basano tutti su ottime pezze di appoggio, che spesso sono lo stesso fondamento critico della ricerca, già notoriamente compiuta da altri studiosi intorno ai singoli autori. La parte illustrativa è assolutamente esauriente; si veda ad esempio quella sui fotografi futuristi che si rifà, oltre che a Bragaglia, a « Sele-Arte » di C. L. Ragghianti con un criterio che già all'origine era di critica e storia della fotografia (ma del necessario rimando non si dà conto al lettore), e vi si ritrova quella documentazione che lo studioso desideroso di informarsi avrebbe potuto tener presente soltanto con l'aiuto di numerosi e non facilmente reperibili testi (fra i quali naturalmente del Beaumont Newhall, del Gernsheim, di Lecuyer e Pollack, insieme a certe preziose racolte, come quella del periodico della Eastman House « Image »).

Colpisce meno favorevolmente, se mai, ma senza infirmare la validità della informazione che si ottiene dal testo, l'accento posto con un po' troppa enfasi sulle ricerche eseguite personalmente dallo stesso Racanicchi. Non per il fatto che il suo nome sia citato un numero infinito di volte quale, si direbbe, unico depositario, o salvatore, degli studi fotografici in Italia, e nemmeno per il fatto che ogni capitolo si apra con la sua firma (il che è dovuto alla circostanza che gli scritti sono vari articoli, stampati uno per volta nella rivista « Popular Photography », e poi tutti insieme raccolti e legati) quanto piuttosto per l'importanza che il Racanicchi, con poca o niuna umiltà, annette alle proprie ricerche spesso constatando, peraltro, « la inadeguatezza di molti degli studi storici e critici sin ad oggi compiuti sulla fotografia » (pag. 77). (« Credo che sia giunto il momento, finalmente, di dare a questi uomini quel giusto posto che loro spetta nella storia della fotografia e del giornalismo » [pag. 9], ecc.). Tralasciamo, infatti, le sue indagini eseguite su fonti americane, o d'altro paese, sulle quali ci potrebbe dire meglio il Newhall — per esempio i capitoli sulla « Photo-Secession » e su Edward Weston sono frutto della consultazione (nonché riproduzione di illustrazioni) di due volumi editi dalla G. Eastman House —, e veniamo a quelle italiane. Sul Conte Giuseppe Primoli, noto a romanisti come Pier Paolo Trompeo e soprattutto a Silvio Negro, i cui studi sulla fotografia a Roma sono fondamentali, il Racanicchi, per valorizzare il proprio fervore di studi, asserisce che « il discorso non trovò mai quella puntualizzazione e quell'ampliamento che meritava, e rimase limitato all'evidenza e spento nell'interesse » (pag. 149). Il giudizio, evidentemente colpisce una « incuria » (pag. 149) che sarebbe appartenuta anche al Negro — se le cose stessero come sono apparse al Racanicchi — ma la verità è tutt'altra (1) e ci sembra che basti questo a rimettere i termini esatti al loro posto: che il vero scopritore e valorizzatore del Primoli è proprio Silvio Negro (non basta per sdebitarsi la attenta bibliografia di Pietro Donzelli), e che tutti coloro che verranno dopo di lui potranno essere, caso mai, i benvenuti.

Un sapore di avventura esotica, che potrà magari anche essere piaciuto agli storici americani, a corto di informazioni sulla nostra fotografia futurista,

---

(1) Vedi anche quanto ne scrive Lamberto Vitali nel capitolo « La fotografia italiana dell'ottocento » aggiunto alla « Storia della fotografia dalle origini ad oggi » di Peter Pollack (Garzanti, Milano, 1959).

è dato dal Racanicchi alla sua scoperta, quasi sicuramente non remota se dovuta a una recente acquisizione della Biblioteca Comunale di Milano, del « Fotodinamismo futurista » di Bragaglia. Ma anche qui non c'è troppo da esagerare: di Bragaglia se ne sono occupati in Italia in molti e non ultimo « Bianco e Nero », fin dall'atto di nascita della rivista, senza contare tutti gli articoli o studi di « Cinema », « Ferrania », « Rivista del cinema italiano », « Sele-Arte » ecc. che si sono soffermati sul cinema di avanguardia e sperimentale, e particolarmente su quello italiano.

Sulle fotografie artistiche di Giuseppe Cavalli già esauriente fu lo scritto di Guido Bezzola su « Ferrania ». Il che, per concludere su questa parte, significa che non si tratta di scoperte scientifiche dell'autore più volte citato, ma piuttosto di rielaborazione, complemento, aggiornamento dei contributi già conferiti, e in maniera determinante, da altri studiosi, la cui portata, se ho ben capito, viene in un certo senso sminuita a vantaggio di una attività svolta dopo, e sia pure con diligenza e successo: giacché ben difficilmente era dato, fino ad ora, avere una silloge di risultati così nutrita e riccamente illustrata.

Un esame particolare, ci sia consentito, vogliamo dedicare al capitolo del Racanicchi dedicato a Lazlo Moholy-Nagy, il pittore, fotografo, cineasta, disegnatore industriale, cui abbiamo dedicato su « Bianco e Nero » un saggio di 17 pagine, più 16 di documentazione (8 per le illustrazioni e 8 per lo scenario *Dinamica di una città*). Lo scritto, e i riconoscimenti avuti da illustri specialisti lo comprovano, non è stato evidentemente un lavoro inutile né di seconda mano; anzi ha raggruppato un considerevole inventario di referenze, anche bibliografiche. Ora il Racanicchi, seguendo il suo metodo abituale, passa ad occuparsi del Moholy-Nagy — in succo — dapprima diminuendo la importanza di tutto ciò che è stato scritto sull'argomento, e cioè quasi tutti i testi da me ricordati nel saggio citato, compreso il mio studio, che a lui appare soltanto un « articolo ». Comincia infatti (pagina 117): « Val la pena di mettere in evidenza un fatto su cui non insisteremo mai abbastanza: : che cioè è inammissibile che ancor oggi sussista sulla « Bauhaus » un sì sparuto numero di studi, quasi a testimonianza della scarsa partecipazione di storici e critici d'arte ad un fenomeno come questo che, per l'ampiezza e l'articolazione delle innovazioni e delle proposte, meriterebbe un maggior concorso di sforzi intellettivi ed una più vasta applicazione di programmi di analisi e di accertamento. Anche in Italia la situazione al riguardo non è poi troppo brillante, e pochi, anche se fondamentali, sono gli scritti che definiscono il significato e l'importanza storico-culturale di questo fenomeno estetico, certamente il più interessante del ventennio intercorso fra le due guerre mondiali: partendo da « W. Gropius L'uomo e l'opera » e dall'ormai classico e insostituibile saggio di G. C. Argan (« Walter Gropius e la Bauhaus ») e dopo averlo integrato con quegli studi che del medesimo sono puntualizzazioni necessarie, ci troviamo subito dopo dinanzi ad un vuoto pauroso, intervallato da qualche recensione o monografia che chiarisce aspetti particolari di questo movimento ». E qui l'autore cita alcuni scritti e cataloghi, sui quali io stesso avevo nelle mie pagine ampiamente riferito, e, bontà sua, anche il mio « articolo ».

Ma dopo aver constatato questo « vuoto pauroso », che sempre deve

esserglisi parato innanzi, come un'ossessione, nel corso dei suoi studi, il Racanicchi tuttavia promette al lettore di soddisfare la sua sete di scienza, avendo ricevuto dalla vedova di Moholy-Nagy alcuni documenti fondamentali. Ed eccolo dispiegare il suo sapere sia nella raccolta di « Critica e storia della fotografia », di cui ci stiamo occupando, sia nella rivista « Sipra », dove ben due sono gli scritti dedicati al fotografo d'avanguardia ungherese (« Sipra », n. 4, 1963, e « Siprauno », n. 1, 1964).

Avevo già visto i due capitoli su « Sipra » e dirò subito che, se il primo mi era spiaciuto per il tono di sufficienza accordato ai pochi che si erano occupati di Moholy-Nagy, i quali pur sembravano partecipare di quello « sparuto numero », di quel « vuoto pauroso », di quell'« incuria », cui così spesso il Racanicchi fa allusione, ma comunque non avevo ritenuto di replicare, il secondo mi era sembrano meno scusabile. Infatti, in entrambi i suoi « saggi » non si trattava che di una ripresentazione delle idee, della bibliografia, e delle illustrazioni già apparse nel mio « articolo », sia pure con qualche aggiunta dovuta, evidentemente alla amabilità della signora Sibyl Moholy-Nagy. Ora, nel primo, sia pure minimizzato, il mio contributo era più o meno doverosamente indicato. Nel secondo, pur continuando ad attingere al mio scritto, di referenze dovute neppure l'ombra.

Era giunto il momento, a tre mesi di distanza dal primo scritto di « Sipra », di protestare; ma è stato meglio che ciò sia avvenuto al momento in cui ho rivisto lo stesso scritto su « Photography » n. 2 - edizione italiana. Un commento acre sul metodo scientifico adottato dal P.R. nel suo studio sarebbe stato forse eccessivo, considerato a sé, giacché i meriti in questa « Critica e storia della fotografia » di cui sto scrivendo — a parte la correttezza scientifica — ci sono e non ho i paraocchi per disconoscerli. Vorrei soltanto che il Racanicchi facesse opera di storico con più lealtà e umiltà, senza sopravalutare il peso del suo sapere a scapito di chi non ne sa meno di lui, e comunque, sul terreno delle stesse ricerche — e mi riferisco soprattutto ai fotografi italiani già citati — vi si trovava, e con non minore zelo, già da tempo.

Mario Verdone

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1° al 31-III-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Adorabile idiota, Una - v. *Une ravissante idiote.*
Amore in 4 dimensioni.
Ballata del boia, La - v. *El verdugo.*
Becket e il suo re - v. *Becket.*
Brenno il nemico di Roma.
5 mogli dello scapolo, Le - v. *Who's Been Sleeping in My Bed?*
Codice ZX3, controspionaggio - v. *The Devil's Agent - In Namen des Teufels.*
Compagnia di codardi? - v. *Advance to the Rear - Company of Cowards?*
Demonio, Il.
Due mattacchioni al Moulin Rouge.
Dulcinea, incantesimo d'amore - v. *Dulcinea.*
Edgar Wallace a Scotland Yard - v. *Der Zinker.*
Ercole sfida Sansone.
Figlio di Frankenstein, Il - v. *The Son of Frankenstein* (riedizione).
Grande crociata, La - v. *Felipe de Jesus.*
Insieme a Parigi - v. *Paris When It Sizzles.*
Intrigo a Stoccolma - v. *The Prize.*
Io sono un campione - v. *This Sporting Life.*
Joselito in America - v. *Aventuras de Joselito en America.*
Laccio rosso, Il - v. *Das Indische Tuch.*
Legge dei fuorilegge, La - *Law of the Lawless.*
Liolà.
Maigret e i gangsters - v. *Maigret voit rouge.*
Maniaci, I.
Mondo balordo.
Monsieur Cognac - v. *Wild and Wonderful.*
Nudi per vivere.
Pappa reale, La - *La bonne soupe.*
Pelle d'oca - v. *Chair de poule.*
Pippo, Pluto e Paperino allegri masnadieri.
Quattro tassisti, I.
Quella notte d'estate - v. *Spencer's Mountain.*
Recoil.
Scandali ... nudi.
Senza di te è notte - v. *Ohne Dich Wird es Nacht.*
Se permettete parliamo di donne.
Sette giorni a maggio - v. *Seven Days in May.*
Sotto l'albero yum yum - v. *Under the Yum Yum Tree.*
Spionaggio a Gibilterra - v. *Gibraltar.*
Sport preferito dell'uomo, Lo - v. *Man's Favourite Sport?*
Summer Holiday - Vacanze d'estate - v. *Summer Holiday.*
Tempo di credere.
Treno del sabato, Il.
Tulipano nero, Il - v. *Le tulipe noir.*
Violenti, I - *Three Violent People* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da
Ernesto G. Laura.

ADVANCE TO THE REAR - COMPANY OF COWARDS? (Compagnia di codardi?) — **r.:** George Marshall - **s.:** Jack Sheafer da un romanzo di William Chamberlain - **sc.:** Samuel A. Peeples, William Bowers - **f.** (Panavision): Milton Krasner - **m.:** Randy Sparks - **scg.:** George W. Davis, Eddie Imazu - **mo.:** Archie Marshek - **int.:** Glenn Ford (ten. Heath), Stella Stevens (Martha Lou), Melvyn Douglas (col. Brackenby), Jim Backus (gen. Willoughby), Joan Blondell (Easy Jenny), Alan Hale jr. (serg. Beauregard Davis), Andrew Prine (Selous), Michael Pate (Alce Veloce), James Griffith (Hugo Zattig), Jess Pearson, Whit Bissell - **p.:** Ted Richmond per la M.G.M. - T. Richmond Prod. - **o.:** U.S.A., 1963-64 - **d.:** M.G.M.

È bene tener d'occhio i vecchi grandi artigiani di Hollywood. George Marshall, che fu un eccellente « director » di comiche ai tempi del muto, ha ritirato fuori tutto il suo estro in questa azzeccata satira della Guerra di Secessione. Una volta tanto è proprio di satira e non di mera parodia che si tratta. Il « mito » eroico è rovesciato dall'interno con l'epica vicenda d'una compagnia in cui i Nordisti hanno concentrato tutti i rifiuti (scemi, ladri, vigliacchi, maniaci e via dicendo) del loro esercito e che malgrado ciò con metodi non proprio ortodossi, riesce a salvare il tesoro dell'Unione. C'è una fila di « gags » quale da tempo i film comici americani non riuscivano ad allineare, oltre ad una felice rimescolanza di carte sempre sicure, e cioè i « tipi » classici del « western », il colonnello un pò svitato (un Melvyn Douglas ormai tornato al cinema con ogni onore), il tenentino intraprendente (Glenn Ford, malgrado gli anni), la prostituta di cuor d'oro (Stella Stevens) e cento altri. Un film coraggioso e civile ed insieme uno spettacolo riuscito: da vedere. (E.G.L.).

AMORE IN 4 DIMENSIONI — **s.** e **sc.:** Bruno Baratti, Mino Guerrini, Massimo Mida, Gianni Puccini - **f.:** Carlo Di Palma, Dario Di Palma, Tonino Delli Colli - **m.:** Franco Mannino - **mo.:** Franco Fraticelli - I° episodio: **Amore e alfabeto** - **r.:** Massimo Mida Puccini - **int.:** Franca Rame, Carlo Giuffrè, Carlo Bagno - II° episodio: **Amore e vita** - **r.:** Jacques Romain - **int.:** Sylva Koscina, Franca Pole sello, Gastone Moschin, Isa Crescenzi - III° episodio: **Amore e arte** - **r.:** Gianni Puccini - **int.:** Philippe Leroy, Fabrizio Capucci, Lena von Martens (alias Elena Martini), Alberto Bonucci - IV° episodio: **Amore e morte** - **r.:** Mino Guerrini - **int.:** Alberto Lionello, Michèle Mercier - **p.:** **Altri int.:** Gino Buzzanca, Renato Terra, Eros Pagni, Silvia Monelli, Ettore Conti - **p.:** Adelphia Compagnia Cinematografica / France Cinéma Productions - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Titanus.

AVENTURAS DE JOSELITO EN AMERICA (Joselito in America) — **r.:** Antonio del Amo - **s.** e **sc.:** Emilio Candia, René Cardona, A. Torres Portillo - **f.** (Eastmancolor): Alex Philips - **m.:** Manuel Esperon - **int.:** Joselito Jimenez (Joselito), Cesareo Quezadas (Pulgarcito), Enrique Rambal (padre di Joselito), Oscar Ortiz de Pinedo, Anita Blanch, Nera Veryans, Manuel Capetillo - **p.:** C. Gonzales per la Suevia-Filmex - **o.:** Spagna-Messico, 1960 **d.:** M.G.M.

BECKET (Becket e il suo re) — **r.:** Peter Glenville.

Vedere giudizio e dati nel prossimo numero (Festival di San Sebastiano).

BONNE SOUPE, La (La pappa reale) — **r.:** Robert Thomas - **s.:** dalla commedia omonima di Felicien Marceau - **sc.:** R. Thomas - **f.:** Roger Hubert - **m.:** Raymond Sénéchal - **scg.:** Jacques Saulnier - **int.:** Annie Girardot (Marie Paule da giovane), Marie Bell (Marie Paule da anziana), Danielle Volle (Janine, la figlia di Marie Paule), Franchot Tone (John Monthasy), Jean-Claude Brialy (Jacquot), Bernard Blier, Claude Dauphin, Sacha Distel, Christian Marquand, Gérard Blain, Blanchette Brunoy, Denise Grey, Jane Marken, Felix Marten, Raymond Pellegrin, Vittorio De Sica, Daniel Gélin, François Périer - **p.:** Belstar Prod. - Les Films du Siècle / Dear - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **d.:** Dear-Fox.

BRENNO IL NEMICO DI ROMA — **r.:** Giacomo Gentilomo - **s.** e **sc.:** Arpad De Riso, Nino Scolaro - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Oberdan Troiani - **m.:** Carlo Franci - **int.:** Gordon Mitchell (Brenno), Ursula Davis (Nissia), Massimo Serato (Camillo), Tony Kendall, Erno Crisa, Marco Vassilli, Margherita Girelli, Carla Calò,

Nerio Bernardi, Andrea Aureli, Michel Gaida, Anna Maria Pace, Roland Gray, Carlo Lombardi, Lucio De Santis, Aldo Cecconi - **p.** : Luigi Mondello per la Victory Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Atlantis.

CHAIR DE POULE (Pêlle d'oca) — **r.** : Julien Duvivier - **s.** : dal romanzo poliziesco di James Hadley Chase «Carogne si nasce» (ed. it. Mondadori) - **sc.** : J. Duvivier, René Barjavel - **f.** : L. Henri Burel - **m.** : Georges Delerue - **scg.** : François de Lamothe - **mo.** : Suzanne de Troye - **int.** : Robert Hossein (Daniel Boisset), Jean Sorel (Paul Genest), Catherine Rouverol (Marie), Georges Wilson (Thomas), Sophie Grimaldi (la divetta), Jacques Bertrand (Marc), Jean Lefebvre, Robert Dalban, Lucien Raimbourg - **p.** : Robert e Raymond Hakim per la Paris Film Production / Interopa - **o.** : Francia-Italia, 1963 - **d.** : Dear-20th Century Fox.

COMPANY OF COWARDS? : Vedere **ADVANCE TO THE REAR.**

DEMONIO, IL — **r.** : Brunello Rondi - **mo.** : Mario Serandrei - **d.** : Titanus.
Vedere giudizio di Gacomo Gambetti a pag. 31 e altri dati a pag. 53 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia, sezione film fuori concorso).

DEVIL'S AGENT, The - IN NAMEN DES TEUFELS (Codice ZX3, controspionaggio) — **r.** : John Paddy Carstairs - **s.** : da un romanzo di Hans Habe - **sc.** : Robert Westerby - **f.** : Gerald Gibbs - **m.** : Philip Green - **scg.** : Tony Inglis - **mo.** : Tom Simpson - **int.** : Peter Van Eyck, Marianne Koch, Marius Goring, Albert Lieven, McDonald Carey, Christopher Lee, Billy Whitelaw, David Knight - **p.** : Emmet Dalton Prod. / Eichberg Film-Bavaria - **o.** : Gran Bretagna-Germania Occid., 1961-62 - **d.** : Florida (regionale).

DUE MATTACCHIONI AL MOULIN ROUGE — **r.** : Carlo Infascelli - **s.** e **sc.** : Mario Amendola, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Gastone Ramazzotti - **f.** : Franco Villa - **m.** : Lallo Gori - **scg.** : Camillo Del Signore - **mo.** : Cesare Bonelli - **int.** : Franco Franchi (Nicolino il cameriere), Ciccio Ingrassia (falso ispettore di polizia), Antonella Steni (proprietaria e attrice del locale), Riccardo Garrone (suo marito e direttore), Margaret Lee (Perla la Rossa, spogliarellista), Nini Rosso, Anny Gorassini, Tania, John Foster, I Minevitch, i ballerini Anita e Louis, Rock Brothers, Pery Han, Hully Gully Boys - **p.** : Carlo Infascelli per la Telefilm Industria - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : regionale.

DULCINEA (Dulcinea, incantesimo d'amore) — **r.** : Vicente Escriva - **d.** :
Vedere giudizio di Guido Ciancotti a pag. 50 e dati a pag. 43 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia, sezione informativa).

ERCOLE SFIDA SANSONE — **r.**, **s.** e **sc.** : Pietro Francisci - **f.** : (Eastmancolor) : Silvano Ippolito - **m.** : A. Francesco Lavagnino - **scg.** : Giorgio Giovannini - **c.** : Gaia Germani - **mo.** : Pietro Francisci - **int.** : Kirk Morris (Ercole), Richard Lloyd (Sansone), Liana Orfei (Dalila), Enzo Cerusico (Ulisse), Fulvia Franco, Aldo Giuffrè, Diletta D'Andrea, Nando Angelini, Franco Fantasia, Mario Mariani, Pietro Tordi, Ugo Sasso, Alina Zalewska - **p.** : Joseph Fryd per la I.C.D. - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : M.G.M.

FELIPE DE JESUS (La grande crociata) — **r.** : Julio Bracho - **s.** e **sc.** : Julio Bracho, Salvador Elizondo da un'idea di R.M. Saavedra - **f.** : Raul Martinez Solarez - **m.** : José D. Perez - **scg.** : Jesus Bracho - **int.** : Ernesto Alonso, Rita Macedo, Julio Villareal, Antonio Bravo, José Baviera, Rodolfo Acosto, Dolores Camarillo, Francisco Jambrina, Luis Aceves - **p.** : Clasa Films Mundiales - **o.** : Messico, 1949 - **d.** : regionale.

GIBRALTAR (Spionaggio a Gibilterra) — **r.** : Pierre Gaspard-Huit - **s.** : Jean Stelli, Jacques Companeez - **sc.** : Robert Thomas, P. Gaspard-Huit - **f.** : Cécilio Paniagua - **m.** : André Hossein - **eff. spec.** : Henri Cogan - **scg.** : naturale - **mo.** :

Louisette Hautecoeur - **int.:** Gérard Barray (ten. Franck Jackson), Elisa Montes (Lola), Hildegarde Neff (Elinor Van Berg), Geneviève Grad (Cathy Maxwell), Bernard Dheran (Harry Williams), Claudio Gora (gen. Maxwell), Fausto Tozzi (Paoli), Madeleine Cervanne, Jean Ozenne, Jacques Seile, Anthony Stuart - **p.:** Michel Safra e Serge Silberman per la Speva Films-Cine Alliance-Filmsonor / Cinematografica Federiz / Tecisa Films - **o.:** Francia-Italia-Spagna, 1963 - **d.:** Cineriz.

IN NAMEN DES TEUFELS - Vedere: **DEVIL'S AGENT, The**

INDISCHE TUCH, Das (Il laccio rosso) — **r.:** Alfred Vohrer - **s.:** dal romanzo poliziesco « The Case of the Frightned Lady » (ed. it. « Il laccio rosso ») di Edgar Wallace (1932) - **sc.:** Georg. Hurdalek, H. G. Petersson - **f.** (Ultrascope): Karl Löb - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Wilhelm Vorweg, Walter Kutz - **c.:** Hannelore Wessel - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Heinz Drache (avv. William Tanner), Corny Collins, Klaus Kinski, Hans Nielsen, Eddi Arent, Gisela Uhlen, Elisabeth Flickenschildt, Siegfried Schürenberg, Hans Clarin, Richard Häussler, Alexander Engel, Ady Berber, - **p.:** Rialto - **o.:** Germania Occid., 1963 - **d.:** regionale.

LAW OF THE LAWLESS (La legge dei fuorilegge) — **r.:** William F. Claxton - **s.** e **sc.:** Steve Fisher - **f.** (Techniscope, Technicolor): Lester Shor - **m.:** Paul Dunlap - **scg.:** Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.:** Otho Lovering - **int.:** Dale Robertson (Clem Rogers), Yvonne De Carlo (Ellie Irish), William Bendix (Ed Tanner), Bruce Cabot (Joe Rile), Barton MacLane (Tom Stone), John Agar (Pete Stone), Richard Arlen, Jody McCrea, Kent Taylor, Bill Williams, Rod Lauren, George Chandler, Lon Chaney jr., Donald Barry, Roy Jenson, Jerry Summers, Reg Parton - **p.:** A.C. Lyles Production - **o.:** U.S.A. 1963 - **d.:** Paramount.

LIOLÀ — **r.:** Alessandro Blasetti - **s.:** dalla commedia di Luigi Pirandello - **sc.:** Sergio Amidei, Elio Bartolini, Carlo Romano - **rid. cinem.:** S. Amidei, E. Bartolini, Adriano Bolzoni - **f.:** Leonida Barboni (interni), Tonino Delli Colli, Carlo Di Palma (esterni) - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Gianni Polidori - **c.:** Luciano Spadoni - **mo.:** A. Blasetti assistito da Giuliana Tauger - **int.:** Ugo Tognazzi (Liolà), Giovanna Ralli (Tuzza Azzata), Pierre Brasseur (Simone Palumbo), Anouk Aimée (Mita Palumbo), Elisa Cegani (Gesa, zia di Mita), Dolores Palumbo (madre di Tuzza), Rocco D'Assunta (fattore dei Palumbo), Umberto Spadaro (don Calogero), Carlo Pisacane (don Vincenzo il mago), Claudio Micheli, Antonio Piretti, Stefano Maggi, Carlo Angeletti, Massimo Giuliani, Mariettino (figli di Liolà), Solvejg D'Assunta, Nino Musco, Graziella Granata, Renato Terra, Vanda Tibursi, Erina Torelli, Giulio Tomasini, Angela Lavagna, Miranda Poggi, Vera Drudi, Gian Gabella, Giuseppe Stagnitti - **p.:** Nino Krisman per la Film Napoleon-Federiz-Cinecittà / Francinex-Franco London Film - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Cineriz.

MAIGRET VOIT ROUGE (Maigret e i gangsters) — **r.:** Gilles Grangier - **s.:** dal romanzo poliziesco « Maigret e i gangsters » di Georges Simenon - **sc.:** Jacques Robert, G. Grangier - **f.:** Louis Page - **scg.:** Jacques Colombier - **mo.:** Marie Sophie Dubus - **int.:** Jean Gabin (commissario Maigret), Guy Decomble (Lognon), Paul Carpenter (MacDonald), Françoise Fabian (Lilli), Vittorio Sanipoli, Ricky Cooper, Edward Meeks, Marcel Bozzufi, Paulette Dubost, Armontel, Michel Constantin - **p.:** Raymond Danon per la Films Copernic / Titanus - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **d.:** Titanus.

MANIACI, I — **r.:** Lucio Fulci - **s.:** Castellano e Pipolo - **sc.:** Pipolo, Castellano, Vittoriano Vighi, Mario Guerra, L. Fulci - **f.:** Riccardo Pallottini - **m.:** Ennio Moricone - **scg.:** Aurelio Crugnola - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Walter Chiari, Enrico Maria Salerno, Barbara Steele, Raimondo Vianello, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lisa Gastoni, Umberto D'Orsi, Franco Fabrizi, Gaia Germani, Sandra Mondaini, Aroldo Tieri, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Margaret Lee, Ingrid Schoeller, Pery Han, Isarco Ravaioli, Scilla Bettini - **p.:** Ferruccio Brusarosco e Giancarlo Marchetti per la Hesperia Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Astoria (regionale).

MAN'S FAVOVRITE SPORT? (Lo sport preferito dall'uomo o **Qual'é lo sport preferito dall'uomo ?)** — **r.** : Howard Hawks.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati al prossimo numero.

MONDO BALORDO — **r.**, **s.** e **sc.** : Roberto Bianchi Montero - **comm.** : Guido Castaldo, Franco Torti - **f.** (Stereorama, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre - **m.** : Lallo Gori, con la partecipazione di Ninì Rosso - **scg.** : naturale - **mo.** : Enzo Alfonsi - **voce comm.** : Corrado Mantoni - **p.** : Cine Produzioni Associate - **o.** : Italia, 1963-64 - **d.** : regionale.

NUDI PER VIVERE — **r.** : Elio Montesti - **comm.** : Giancarlo Fusco - **f.** (Eastmancolor) : Denitri, Ennio Guarnieri - **m.** : Ivan Vandor - **scg.** : Giuseppe Ranieri - **mo.** : E. Montesti - **int.** : il balletto negro africano, la troupe del Ciclo dell'Avanguard, gli artisti del Club Druat, U.S.A. Act San Francisco Concert Baker, Dupond e Pondus, le marionette Regens, Nancy Holliway, Patrick Maurandi, Michaeli, Lana Burna, Francesca Solvil, Rapha Temporel, il Balletto French Can-Can di Roger Stefani - **p.** : Lorenzo Pegoraro per la P3 - G2 - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Dear-20th Century Fox.

PARIS WHEN IT SIZZLES (Insieme a Parigi) — **r.** : Richard Quine - **s.** : da un racconto di Julien Duvivier e Henri Jeanson - **sc.** : George Axelrod - **f.** (Technicolor) : Charles Lang - **m.** : Nelson Riddle - **scg.** : Jean D'Eaubonne - **mo.** : Archie Marshek - **int.** : William Holden (Richard Benson), Audrey Hepburn (Gabrielle Simpson), Gregoire Aslan (ispett. di Polizia), Raymond Bussières (gangster), Christian Duvalleix (maître d'Hotel), Noël Coward (Alexander Meyerheim), Tony Curtis (secondo poliziotto), Marlene Dietrich e Mel Ferrer in due brevi apparizioni - **p.** : R. Quine-G. Axelrod production - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Paramount. [« remake » del film francese **La fête à Henriette** (Henriette) di Julien Duvivier, 1952].

Un Richard Quine che insegue faticosamente il piglio leggero delle sue commedie di qualche anno fa. Il canovaccio d'un garbato film di Duvivier del '52 è ripreso in mano per adattarsi al dilagante gusto per filmetti d'ambiente parigino che sembra dominare attualmente ad Hollywood. Lo spunto di Duvivier e di Jeanson era simpatico e si prestava ad una caricatura dei generi cinematografici più in voga. Quine ha realizzato la nuova sceneggiatura di Axelrod con educata correttezza ma quel che gli manca è l'estro, e sì che il confronto fra la giornata banale d'uno sceneggiatore che scrive il suo copione e la dattilografa che se lo immagina vivo e vero offriva mille possibilità. Si cade perciò nella noia, malgrado la fresca e pungente Audrey Hepburn e alcuni bravi caratteristi (c'è anche Tony Curtis che fa il verso a se stesso con intelligenza). Fuori parte William Holden che al sorriso parigino non è proprio tagliato. (E.G.L.).

PIPPO, PLUTO E PAPERINO ALLEGRI MASNADIERI — Programma composto da : *A*) otto cortometraggi a disegni animati in Technicolor prodotti da Walt Disney : 1) **A Cow Boy Need a Horse (Un cavallo per il cow boy),** 1956 - **s.** : basato sulla canzone omonima - 2) **Father's Are People (Pippo papà),** 1951 - **r.** : Jack Kinney - **s.** : Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.** : Joseph S. Dubin - **animazione** : John Sibley, Ed Aardal, George Nicholas - **effetti animazione** : Dan Mac Manus - 3) **Plutopia (Plutopia),** 1950 - **r.** : Charles Nichols - **s.** : Ralph Wright e Al Bertino - **m.** : Joseph S. Dubin - **animazione** : Norm Ferguson, Fred Moore, George Nicholas, Les Clark - **effetti animazione** : Dan MacManus - 4) **Let's Stick Together (I due ... amici)** 1951 - **r.** : Jack Hannah - **s.** : Nick George e Al Bertino - **m.** : Oliver Wallace - **animazione** : Volus Jones, George Kreisl, Bill Justice, Marvin Woodward - 5) **Clock Cleaners (L'orologio della torre),** 1937 - 6) **Cold Turkey (Pluto e il tacchino arrosto),** 1951 - **r.** : Charles Nichols - **s.** : Leo Salkin e Al Bertino - **m.** : Paul Smith - **animazione** : Norman Ferguson e Marvin Woodward - **effetti animazione** : Dan MacManus - 7) **Father's Week End (Evviva la domenica!),** 1953 - **r.** : Jack Kinney - **s.** : Dick Kinney e Brice Mack - **m.** : Joseph S. Dubin - **animazione** : Hugh Fraser, John Sibley, George Nicholas, Ed Aardal - 8) **Trailer Horn (Paperino e la roulotte),** 1949 - **r.** : Jack Hannah - **s.** : Roy Williams - **m.** : Paul Smith - **animazione** : Bill Justice, Bob Carlson, Volus Jones - B) un documentario : **The Horse with the Flying Tail (Il cavallo volante)** - **r.** : Larry Lansburgh -

s. e **sc. :** Janet Lansburgh - **f.** (Technicolor) : Hannis Staudner, Werner Kurz, Robert Cormet, James Bruden, Sidney Zucker, Larry Lansburgh - **p. :** Larry Lansburgh per Walt Disney - **o. :** U.S.A., 1960 - **d. :** Rank film.

PRIZE, The (Intrigo a Stoccolma) — **r. :** Mark Robson - **s. :** dal romanzo di Irving Wallace - **sc. :** Ernest Lehman - **f.** (Panavision, Metrocolor) : William H. Daniels - **m. :** Jerry Goldsmith - **scg. :** George W. Davis, Urie McCleary - **mo. :** Adrienne Fazaneff **e. spec. :** J. McMillan Johnson, A. Arnold Gillespie, Robert R. Hoag - **int. :** Paul Newman (Andrew Craig), Edward G. Robinson (dott. Max Stratman), Elke Sommer (Inge Lisa Andersen), Diane Baker (Emily Stratman), Micheline Presle (dott. Denise Marceau), Gérard Oury (dott. Claude Marceau), Sergio Fantoni (dott. Carlo Farelli), Kevin McCarthy (dott. John Garrett), Leo G. Carroll (conte Bertil Jacobsson), Sacha Pitoëff (Daranyi), Jacqueline Beer (Monique Souvir), John Wengraf (Hans Eckart), Don Dubbins (Ivar Cramer), Virginia Christine (signora Bergh), Rudolph Anders (Bergh), Karl Swenson (Hilding), Martine Bartlett (Saralee Garrett), John Qualen (Oscar), Ned Wever (Clark Wilson) - **p. :** Pandro S. Berman e Kathryn Hereford per la Roxbury - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

Un regista finito, Mark Robson. Il romanzone di Irving Wallace puntava sulla curiosità del grosso pubblico per l'ambiente dei « premi Nobel » con scandaletti, gelosie e l'atmosfera abbastanza consueta di ogni premio. Robson, pur lasciando i vari episodi, ha dilatato il peso del romanziere americano che vince il premio per la letteratura, facendone l'eroe d'un giallo spionistico che ricorda alcuni buoni film di Hitchcock, come North by North-West *(Intrigo internazionale). La suspense c'è, ma mancano le finezze e il distacco ironico di Hitchcock ; qui sembra quasi che il regista creda a quel che racconta.* (E.G.L.).

OHNE DICH WIRD ES NACHT (Senza di te è notte) — **r. :** Curd Jürgens - **s.** e **sc. :** Walter Forster, Georg Hurdalek - **f. :** Friedl Behn-Grund - **m. :** Hans Martin Majewski - **scg. :** Fritz Maurischat, Ernst Schomer - **mo. :** Caspar van den Bergh - **int. :** Eva Bartok, Curd Jürgens, René Deltgen, Carl Wery, Ernst Schröder, Hedwig Wangel, Karin Evans, Leonard Steckel, Ursula Grabley - **p. :** Filmaufbau-Arca - **o. :** Germania Occid., 1956 - **d. :** regionale.

QUATTRO TASSISTI, I — **r. :** Giorgio Bianchi - **s.** e **sc. :** Mario Amendola, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Franco Castellano, Pipolo, G. Bianchi - **f. :** Riccardo Pallottini, Silvano Ippoliti - **m. :** Fiorenzo Carpi - **scg. :** Giancarlo Catucci - **mo. :** Adriana Novelli - **int. :** Gino Bramieri (Baldassarre), Didi Perego (Filomena la tassista), episodio « **Lo sposo** » ; Peppino De Filippo (Pasquale Scognamillo), Graziella Granata (Suor Serena), Anna Ranalli, Margaret Lee, Athina Mavrò (le tre amiche in taxi), episodio « **Un'opera buona** » ; Erminio Macario (Pomilio), Yvonne Furneaux (Corinna), episodio « **Caccia al tesoro** » ; Aldo Fabrizi (Cesare), Gianrico Tedeschi (l'uomo in bleu), Carlo Delle Piane (il benzinaro), episodio « **L'uomo in bleu** » e inoltre : Renato Terra, Bruno Scipioni, Gitta Magrini, Gigetta Morano, Susan Loret, Anna Maria Surdo, Leo Gavero, Fernando Albezzani, Elena Magoia, Nino Marziano, Alex Revides, Mario Laurentino, Nino di Napoli, Roberto Spiombi - **p. :** Antonio Cervi per la Cinematografica Federiz-Cineriz - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Cineriz.

RAVISSANTE IDIOTE, Une (Una adorabile idiota) — **r. :** Edouard Molinaro - **s. :** dal romanzo di Charles Exbrayat - **sc. :** E. Molinaro, Georges André Tabet - **f. :** Andreas Winding - **m. :** Michel Legrand - **scg. :** Jean André, Robert Clavel - **mo. :** Robert e Monique Isnardon - **int. :** Brigitte Bardot (Penelope), Anthony Perkins (Harry Compton), Grégoire Aslan (Bagda), Denise Provence (Barbara), André Luguet (sir Reginald), Charles Millot, Hélène Dieudonné, Jacques Monod, Jean Marc Tennberg, Jacques Hilling, Paul Demange, Hans Werner, Fréderica Layne - **p. :** Michel Ardan per la Belles Rives / Flora Film - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Variety.

Quando Molinaro fece i suoi esordi con un bel giallo, fummo in molti a pensare che, come molti giovani francesi e americani, egli cercava di collaudarsi col buon mestiere prima di cimentarsi con temi più impegnativi. A conti fatti, invece, si è visto che era quella la strada che egli prediligeva. Ridimensionato come « autore » — egli non ha evi-

dentemente un personale mondo da esprimere — lo si può tuttavia continuare ad apprezzare come « director », sicuro nella direzione degli attori, abile nel raccontare, fornito di gusto per la scelta dell'inquadratura, mai banale. Une ravissante idiote *ne conferma tali caratteristiche ed anche il distacco ironico dalla materia — si veda il divertente « ribaltamento » finale di ogni situazione — che ne può fare un Hitchcock parigino con buone carte in mano.* (E.G.L.).

RECOIL (Recoil) — **r.:** Paul Wendkos - **s. e sc.:** Alvin Sapinsley - **f.:** Wilfrid M. Cline - **m.:** Herschel Burke Gilbert - **scg.:** Bill Ross, Gibson Holley - **mo.:** Bernard Burton, Marsh Hendry - **int.:** Robert Taylor (capit. Matt Holbrook), Vera Miles (Lucy Forest), Harold J. Stone (Fred Forest), Marc Lawrence (Marcus J. Maroon), Philip Bourneuf (Arthur Serokin), Paul Carr (Paul Heath), Tige Andrews (ten. John Russo), Adam West (serg. Steve Nelson), Mark Goddard (serg. Chris Ballard), Bernard Fein (Simon Metapuff), Harlan Warde (Pariella), Hugh Sanders (Walsh), Gary Walberg (Arch Binder), Arthur Peterson (Mendoza), Morris Erby (Hawkins), Marc Cavell (ragazzo) - **p.:** Arthur H. Nadel per Four Star / Bentley / Blackpool - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** regionale [si tratta di due telefilm della serie « Detectives » montati insieme].

SCANDALI... NUDI — **r.** e **s.:** Enzo Di Gianni - **sc.:** Ernesto Gastaldi, E. Di Gianni - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alvaro Mancori - **m.:** Franco Pisano - **scg.:** Amedeo Mellone - **mo.:** Vincenzo Esposito - **int.:** Carlo Giuffré (Luigi), Mario Carotenuto (Frate Francesco), Vicky Ludovisi (Vicky), Fanfulla (De Roberti), Mario De Simoni (segretario del regista), Franco Franchi, Ciccio Ingrassia (i due poliziotti), Jenny Levis, Mario Ravas, Leonor Vivaldi, Franco Ressel, Fredo Pistoni, Carmen Teheran, Renato Morazzani, Tony De Renzis, Jimmy Baby Diamond, Joanne Claire, Ruchi, Kalinga, Gilda, Elen Hainer, Fernando Rego e il suo balletto - **p.:** E. Di Gianni per la Ali Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

SE PERMETTETE PARLIAMO DI DONNE — **r.:** Ettore Scola - **s. e sc.:** E. Scola, Ruggero Maccari - **f.:** Alessandro D'Eva - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Arrigo Breschi - **mo.:** Marcello Malvestiti - **int.:** Vittorio Gassman (Proteiforme Adamo), Maria Fiore (la moglie del « picciotto »), Sylva Koscina (la fidanzata difficile), Antonella Lualdi (la bella frettolosa), Giovanna Ralli, (la « professionista »), Eleonora Rossi Drago (la sofisticata), Jeanne Valerie (la moglie del carcerato), Umberto D'Orsi, Riccardo Garrone, Walter Chiari, Attilio Dottesio, Edda Ferronao, Mario Brega, Olga Romanelli, Haidj Stroh - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film / Concordia Film - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** Cineriz.

SEVEN DAYS IN MAY (7 giorni a maggio) — **r.:** John Frankenheimer.

Vedere recensioni di E. G. Laura e dati in questo numero.

SPENCER'S MOUNTAIN (Quella notte d'estate) — **r.:** Delmer Daves - **r. II° troupe.:** Robert Totten - **s.:** da un romanzo di Earl Hamner jr. - **sc.:** D. Daves - **f.** (Panavision, Technicolor): Charles Lawton - **f. II° troupe:** H. F. Koenekamp - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Carl Anderson - **mo.:** David Wages - **int.:** Henry Fonda (Clay Spencer), Maureen O'Hara (Olivia), James MacArthur (Clayboy), Donald Crisp (il nonno), Lillian Bronson (la nonna), Wally Cox (predicatore Goodson), Mimsy Farmer (Claris), Virginia Gregg (miss Parker), Whit Bissell (dott. Campbell), Hayden Rorke (col. Coleman), Kathy Bennet (Minnie-Cora), Dub Taylor (Percy Cook), Hope Summers (mamma Ida), Ken Mayer (John) - **p.:** D. Daves per la Warner Bros - D. Daves Productions - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Warner Bros.

Vedere accenno di G. Gambetti in questo numero (Settimana di Valladolid).

SUMMER HOLIDAY (Summer Holiday - Vacanze d'estate) — **r.:** Peter Yates - **s. e sc.:** Peter Myers, Ronald Cass - **f.** (Cinemascope, Technicolor): John Wilcox - **m.:** Stanley Black - **scg.:** Syd Cain - **mo.:** Jack Slade - **coreogr.:** Herbert Ross - **int.:** Cliff Richard (Don), Lauri Peters (Barbara), Melvyn Hayes (Cyril), Una Stubbs (Sandy), Teddy Green (Steve), Pamela Hart (Angie), Jeremy Bulloch

(Edwin), Jacqueline Daryl (Mimsie), Madge Ryan (Stella), Lionel Murton (Jerry), Christine Lawson (Annie), Ron Moody (Orlando), David Kossoff (magistrato), Wendy Barry (pastorella), Nicholas Phipps (Wrightmore), The Shadows e i ballerini : Lindsay Dolan, Richard Farley, Terry Gilbert, Ian Kaye, Vincent Logan, John McDonald, Pat McIntyre, Leon Pomeranetz, Ben Stevenson, Anne Briley, Leander Fadden, Sarah Hardenberg, Derina House, Eithne Milne, Sheila O'Neill, Joan Palethorpe - **p.** : Kenneth Harper, Andrew Mitchell per la Ivy Productions - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : regionale.

TEMPO DI CREDERE — **r.**, **s.** e **sc.** : Antonio Racioppi - **f.** : Roberto Reale - **m.** : Aldo Piga - **scg.** : Giorgio Desideri - **int.** : Mauro Nicola Parenti, Maria Tocinovski, Laura Vivaldi, Doro Corrà, Rina Franchetti, Gilberto Mazzi, Marco Guglielmi - **p.** : I.C.A.R. - I.N.C.I.R. - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

THIS SPORTING LIFE (Io sono un campione) — **r.** : Lindsay Anderson - **d.** : Rank.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 30 e dati a pag. 45 del n. 5, maggio 1963 (Cannes).

TRENO DEL SABATO, Il — **r.** : Vittorio Sala - **s.** : Adriano Baracco, Marcello Fondato, V. Sala - **sc.** : M. Fondato - **f.** : Fausto Zuccoli - **m.** : Roberto Nicolosi - **scg.** : Ugo Pericoli - **c.** : Giulia Naidoni - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Georgia Moll (Ilaria), Umberto D'Orsi (Carlo suo marito), Linda Sini (Linda), Ignazio Leone (Biondi), Francesco Mulé (Mario Mancini), Gianna Maria Canale (Luisa Mancini), Riccardo Garrone (Riccardo), Luciana Angelillo (infermiera), Claudio Gora (comm. Michele Pallante), Eleonora Rossi-Drago (Rosy sua moglie), Fabrizio Capucci (loro figlio), Valeria Ciangottini (Stella), Ingrid Schoeller (Odette), Philippe Leroy (Paolo Traversi), Tiberio Murgia (marinaio), Carlo Pisacane (Peppino), Mino Doro (amico comm. Pallante), Franca Polesello, Leonora Rainer, Anna Maria Mustari, Luciana Vincenzi, Giovanni Petrucci - **p.** : Pietro Paolo Giordani per la G.L.M. - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Jonia Film (regionale).

TULIPE NOIR, Le (Il Tulipano nero) — **r.** : Christian-Jaque - **s.** : dal romanzo di Alexandre Dumas - **sc.** : Christian - Jaque, Henri Jeanson, Marcello Ciorciolini - **d.**: H. Jeanson, Ch. - Jaque, Paul Andreota - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Henri Decae - **m.** : Gino Calvi - **scg.** : Rino Mondellini - **mo.** : Jacques Desagneaux - **int.** : Alain Delon (Julien e Guillaume De Saint Preux), Virna Lisi (Caroline Paulin), Francis Blanche (Paulin), Akim Tamiroff (marchese De Vigogne), Dawn Addams (Catherine De Vigogne), Robert Manuel (principe De Grasillach), Adolfo Marsillach (La Mouche), Laura Valenzuela, Jorge Rigaud, José Jaspe, Enrique Avila - **p.** : Georges Cheyko per la Méditerranée Cinéma / Flora - Mizar Film / Agata Films - **o.** : Francia-Italia-Spagna, 1963 - **d.** : Variety Film.

UNDER THE YUM YUM TREE (Sotto l'albero Yum Yum) — **r.** : David Swift - **s.** : dalla commedia di Lawrence Roman - **sc.** : L. Roman, D. Swift - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor) : Joseph Biroc - **m.** : DeVol - **scg.** : Dale Hennesy - **c.** : Don Feld - **mo.** : Charles Nelson - **int.** : Jack Lemmon (Hogan), Carol Lynley (Robin), Dean Jones (David), Edie Adams (Irene), Imogene Coca (Dorkus), Paul Lynde (Murphy), Robert Lansing (Charles), James Millhollin (l'uomo magro), Pamela Curran (Dolores), Asa Maynor (Cheryl), Jane Wald (Liz), Bill Bixby (ragazzo), Vera Stough (studentessa), Bill Erwin (maestro), Maryester Denver (donna sul bus), - **p.** : Frederick Brisson per la Sonnis / Swift - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Columbia-Ceiad.

VERDUGO, El (La ballata del boia) — **r.** : Luis Garcia Berlanga - **d.** : Dear-Fox.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 20 e dati a pag. 27 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

WHO'S BEEN SLEEPING IN MY BED? (Le 5 mogli dello scapolo) — **r.:** Daniel Mann - **s.** e **sc.:** Jack Rose - **f.** (Panavision, Technicolor): Joseph Ruttenberg - **m.:** George Duning - **scg.:** Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo.:** George Tomasini - **int.:** Dean Martin (Jason Steel), Elizabeth Montgomery (Melissa Morris), Martin Balsam (Sanford Kaufman), Jill St. John (Toby Tobler), Richard Conte (Leonard Ashley), Carol Burnett (Stella), Macha Meril (Jacqueline Edwards), Louis Nye (Harry Tobler), Yoko Tani (Isami Hiroti), Jack Soo (Yshimi Hiroti), Dianne Foster (Mona Kaufman), Elizabeth Fraser (Dora Ashley), Elliott Reid (Tom Edwards), Jonny Silver (Charley), Steve Clinton (Sam Jones), Daniel Ocko (avvocato), Allison Hayes (signora Grayson), James O'Rear (poliziotto) - **p.:** Jack Rose per la Amro - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Paramount.

WILD AND WONDERFUL (Monsieur Cognac) — **r.:** Michael Anderson - **s.:** da un racconto di Doroty Crider - **sc.:** Larry Markes, Michael Morris, Waldo Salt - **adatt.:** Richard M. Powell, Philip Rapp - **f.** (Technicolor): Joseph La Shelle - **m.:** Morton Stevens - **scg.:** Alexander Golitzen, Edward S. Haworth - **mo.:** Gene Milford - **int.:** Tony Curtis (Terry Williams), Christine Kaufmann (Giselle Ponchon), Larry Storch (Rufus Gibbs), Marty Ingels (Doc Bailey), Jacques Aubuchon (papà Ponchon), Pierre Olaf (Jacquot), Cliff Osmond (Hercule), Fifi D'Orsay (Simone), Marcel Hillaire (ispettore Duvivier), Sarah Marshall, Marcel Dalio, Vito Scotti, Steven Geray, Louis Mercier, Shelley Manne, Stanley Adams, il cane Monsieur Cognac - **p.:** Harold Hecht per la H. Hecht Production - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Universal.

ZINKER, Der (Edgar Wallace a Scotland Yard) — **r.:** Alfred Vohrer - **s.:** dal romanzo poliziesco « Il castigo della spia » di Edgar Wallace - **sc.:** H. G. Petersson - **f.** (Ultrascope): Karl Löb - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Herbert Kirchhoff, Walter Zutz - **c.:** Hannelore Wessel - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Heinz Drache (l'ispettore), Barbara Rütting (l'ereditiera), Eddi Arent (reporter), Günther Pfitzmann, Jan Hendricks, Agnes Windeck, Inge Langen, Wolfgang Wahl, Siegfried Schürenberg, Albert Bessler, Stanislav Ledinek, Siegfried Wischnewski, Klaus Kinski - **p.:** Rialto - **o.:** Germania Occid., 1963 **d.:** Atlantisfilm.

Riedizioni

SON OF FRANKENSTEIN, The (Il figlio di Frankenstein) — **r.:** Rowland V. Lee - **s.** e **sc.:** Willis Cooper basato sul personaggio creato da Mary B. Shelley - **f.:** George Robinson - **m.:** Frank Skinner - **scg.:** Jack Otterson - **mo.:** Ted Kent - **int.:** Boris Karloff, Basil Rathbone, Bela Lugosi, Josephine Hutchinson, Lionel Atwill, Emma Dunn, Edgar Norton, Perry Ivins, il piccolo Dunnie Dunagan, Caroline Cooke, Michael Mark - **p.:** Rowland V. Lee per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1938-39 - **d.:** regionale.

THREE VIOLENT PEOPLE (I violenti) — **r.:** Rudolph Maté - **s.:** Leonard Praskins, Barney Slater - **sc.:** James Edward Grant - **f.** (Vistavision, Technicolor): Loyal Griggs - **m.:** Walter Scharf - **scg.:** Hal Pereira, Earl Hedrick - **mo.:** Alma Macrorie - **c.:** Edith Head - **int.:** Charlton Heston, Anne Baxter, Gilbert Roland, Tom Tryon, Forrest Tucker, Bruce Bennett, Elaine Stritch, Barton MacLane, Peter Hansen, John Harmon, Ross Bagdasarian, Raymond Greenleaf, Argentina Brunetti, Robert Arthur, Bobby Blake, James Farah, Leo Castillo, Don Devlin, Roy Engel, Don Dunning, Ernestine Wade, Paul Levitt - **p.:** Hugh Brown per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

LA VITA AGRA di Paolo Valmarana . . . . Pag. 116
DR. STRANGELOVE (*Il dottor Stranamore*) e SEVEN DAYS IN MAY (*Sette giorni a maggio*) di Ernesto G. Laura . . . . . » 118
A DISTANT TRUMPET (*Far West*) di Tullio Kezich . . . . » 121
DEAD IMAGE (*Chi giace nella mia bara?*) e NIGHT MUST FALL (*La doppia vita di Dan Craig*) di Giacomo Gambetti . . » 123
THE VICTORS (*I vincitori*) di Morando Morandini . . . . » 125
SUNDAY IN NEW YORK (*Una domenica a New York*) di Morando Morandini . . . . » 128
LOS OLVIVADOS (*I figli della violenza*) di Morando Morandini . . » 129

I DOCUMENTARI

GIACOMO GAMBETTI: *Gli animali - Quattro documentari di E. G. Laura - Tre film di « repertorio » sulla guerra* . . . . » 132

I LIBRI

Recensioni a cura di MARIO VERDONE . . . . » 141

Film usciti a Roma dal 1º al 31-III-1964, a cura di Roberto Chiti » (25)

IN COPERTINA: *Un manifesto di Ròdcenko* (1924).